426079

Die italieniſche Geſangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart.

426079

Nach Quellen jener Zeit dargeſtellt und erläutert

von

Dr. Hugo Goldſchmidt.

Breslau.
Schleſiſche Buchdruckerei, Kunſt- und Verlags-Anſtalt
vormals S. Schottlaender.
1890.

Julius Stockhauſen

Ehrerbietigſt

gewidmet.

Einleitung.

Die Geſetze, denen die Ausbildung des Geſangsorganes unterſteht, laſſen ſich in zwei Gruppen ſcheiden.

Die erſte Gruppe umfaßt Normen abſoluter Gültigkeit, unverrückbar für alle Zeiten, und jeden Muſikſtyl.

So zunächſt alle Vorſchriften dem Weſen des Geſanges ſelbſt entnommen. Der Geſang beſteht in der Verbindung des Wortes mit dem Ton. Es folgt hieraus für den Sänger die Nothwendigkeit der Beherrſchung aller Sprachelemente, mithin das Geſetz, daß der Sänger ſich alle Sprachelemente in möglichſter Vollendung aneigne, und vorzüglich alle Vocale, als die Träger des Tones, in völliger Reinheit beherrſche. Sodann: jeder Ton muß in erſter Reihe rein ſein, folglich muß der Sänger ſtets in erſter Reihe auf eine tadelloſe Intonation bedacht ſein u. ſ. w. Ferner gehören hierher alle Vorſchriften, welche auf den Lehrſätzen der Wiſſenſchaft beruhen. Ich erinnere an die tiefe Kehlkopfſtellung, an die Ausbildung in der Mittellage, an das Verbot der Claoicularathmung, an die Lehre von dem Ausgleich der Regiſter durch das dunkle Klanggepräge, u. A. m. Endlich ſiud hier anzuführen, die Reſultate der Erfahrung, die uns Werthoolles lehrt, ohne daß wir eine

wiſſenſchaftliche Grundlage zu ermitteln vermögen. Gerade ihr verdanken wir auf dem Gebiet des Geſanges Hochwichtiges. Wir wiſſen z. B. daß das pianissimo die Reinheit des Tones fördert, es ergiebt ſich alſo die Weiſung, den Sänger in dieſem Stärkegrad ſingen zu laſſen, wenn ſeine Intonation mangelhaft iſt. Oder: der Triller iſt mit einem Vorſchlage von oben leichter ausführbar als vom Hauptton aus ascendendo. Man wird alſo mit der erſten Manier zu üben beginnen. U. ſ. w.

Dieſer Gruppe gegenüber ſteht die große Anzahl derjenigen Normen, welche lediglich den Anſchauungen der Kunſtſchönheit ihren Urſprung entnehmen. Ein Beiſpiel: Die Schule des 18ten Jahrhunderts verlangte, daß jeder Ton von längerer Dauer durch einen Schwellton (messa di voce belebt ſein, und verwarf das gleichmäßige Aushalten von Tönen längerer Dauer in einer Kraftmeſſung (tenuta di voce). Nach unſeren Begriffen ſind beide Ausdrucksmittel gleichwerthig. Hierher gehört ferner die Lehre von der Anwendung des Portaments, von dem Ausſchmücken durch Verzierungen und Coloraturen, von dem Vortrage der Vorſchläge, Paſſagien u. ſ. w. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß auf dieſem Gebiet eine Uebereinſtimmung der Anſchauungen für alle Zeiten und jeden Ort ausgeſchloſſen iſt. Dieſelben ſind vielmehr in ewiger Wandlung und ſtetem Wechſel begriffen, und Manches, was vor einigen Decennien als muſtergültig galt, kann heut als überwunden gelten. Hier iſt die Geſangskunſt eben in vollſtändiger Abhängigkeit von der Kunſt, der Muſik ſelbſt, und geht mit ihr Hand in Hand. Dieſe Normen haben folglich nur eine nach Zeit und Ort begrenzte Bedeutung, man könnte ſie variable nennen.

Die Veränderungen des künſtleriſchen Ideals bedingen aber nicht bloß einen Wechſel dieſer Geſetze, ſie können ſelbſt zu einer Zurückſtellung eines abſoluten Geſetzes führen. Die Schule des vergangenen Jahrhunderts begünſtigte im Anſchluß

an die Schreibweise seiner Modecomponisten die Kehlfertigkeit auf Kosten des schönen Tones, und der correcten Aussprache. Man wollte möglichst glänzende, colororaturfertige Stimmen bilden. Dies brachte es mit sich, daß man nicht auf alle Vocale der Sprache gleichmäßig üben ließ, sondern fast ausschließlich auf dem der Coloratur günstigsten Vocal: A; fehlerhaftes Klanggepräge und schlechte Aussprache waren die Folgen. Die neuere Zeit ist zu dem natürlichen Gesetz zurückgekehrt.

Wenn man den Werth der älteren Gesangsschulen prüft, insbesondere der vielgerühmten italienischen, so wird man zunächst von jenem oben genannten Gesichtspunkte aus ihren Inhalt scheiden müssen in Normen allgemein, absolut giltigen Inhalts, und solche, die nur Bedeutung haben, für ihre Zeit und für den Styl, den sie im Auge hatten. Man wird von keiner Schule sagen können, sie sei völlig veraltet; es wird sich aus jeder dasjenige hinüberretten lassen, was ich oben als absolut geltendes Gesetz bezeichnet habe, vorausgesetzt natürlich, daß dasselbe nicht durch neue wissenschaftliche Forschungen überholt ist.

Wenn ich in Folgendem den Versuch wage, ein Bild zu entwerfen von der Art und Weise, in welcher die Sänger des 17ten Jahrhunderts ausgebildet wurden, so beansprucht derselbe neben einem historischen Interesse, auch einen praktischen Werth.

Die ersten und ältesten Meister des Sologesanges sind gleichzeitig die ersten Gesanglehrer gewesen, oder, um mich deutlicher auszudrücken, die ersten welche Kunstgesang in unserem heutigen Sinne gelehrt und ihre Erfahrungen niedergeschrieben haben. Der Kunstgesang entstand erst mit dem Sologesang, also mit der florentischen Bewegung im Beginn des 17ten Jahrhunderts.

Wissen wir auch, daß in der Kirche, insbesondere in der päpstlichen Kapelle, die Gesangskunst seit Jahrhunderten in

hoher Blüthe ſtand (Vergl. Schelle, Päpſtliche Singſchule in Rom, Wien, 1872. Pag. 150 ff.), ſo liegen uns doch über die Methode der Ausbildung Zeugniſſe m. W. nicht vor. Erſt als der Sologeſang in Florenz und bald in ganz Italien zur Blüthe gelangte, begann ſich auch die Pflege des Sologeſanges in techniſcher Beziehung zu entwickeln und das Bedürfniß nach Aufzeichnung der leitenden Grundſätze Bahn zu brechen. Die hiſtoriſche Bedeutung der letzteren iſt keine unbedeutende, denn ſie lieferu uns einen intereſſanten Beitrag zur Geſchichte jener Muſikepoche überhaupt. Ihr praktiſcher Werth aber beruht beſonders darin, daß ſie eine große Anzahl abſolut geltender Normen enthalten, die auch heute vermöge ihrer Vortrefflichkeit, Geltung beanſpruchen. Die Lehrer jener Zeit, ungeachtet ihnen jegliche Kenntniß des Baues des menſchlichen Stimmorgans und ſeiner Funktionen abging, haben in bewunderungswürdiger Weiſe, auf empiriſchem Wege, Normen für die Ausbildung der menſchlichen Stimme gefunden, die vor den Erfahrungen der modernen Wiſſenſchaft zu beſtehen vermögen.

Was nun aber die variablen Normen betrifft, ſo ſind zwar viele veraltet und heute unanwendbar. Es iſt aber unverkennbar, daß unſere Anſchauungen mit denjenigen der älteſten Meiſter ſich in wichtigen Punkten decken, und daß außerdem ſich noch ſo Manches von praktiſchem Werthe findet, anwendbar beſonders für die Ausführung älterer Muſik. Ich erinnere u. A. an die ſogenannte gehauchte Vocaliſation und die Esclamazionen. Die ſpätere italieniſche Schule hat ſich von der ſoliden Grundlage der alten völlig entfernt. Noch gab es im Beginn des 18ten Jahrhunderts einſichtige Kenner, die den Werth der alten Grundſätze ſchätzten und und die Richtung bedauerten, in welche die neue Schule gerathen war. Toſi, einer der erſten Meiſter ſeiner Zeit, deſſen Schule im höchſten Anſehen ſtand, und von Agricola

in's Deutſche überſetzt wurde (Anleitung zur Singekunſt, Berlin 1757, das Original ſtammt aus dem Jahre 1723), klagt, wie ſehr zum Nachtheil ſich die neue Zeit von der Gewohnheit des „Altväteriſchen" abgewandt habe. Die in der Compoſition und bei den Sängern immermehr überhand nehmende Sucht, durch Paſſagien zu glänzen, habe die Cantilene, den getragenen Geſang verdrängt. Toſi ſtellt noch als eines der wichtigſten Stimmbildungsmittel den Schwellton (messa di voce) an den Anfang ſeiner Methode, ſowie es die Lehrer des 17ten Jahrhunderts gehalten hatten. Schon in der Hillerſchen Schule, der nach Toſi verbreitetſten, iſt der Schwellton nicht mehr als ſolcher anerkannt. Bei Hiller's „Anweiſung zum muſikaliſch zierlichen Geſange" finden wir ihn nur nebenher erwähnt. Die Schule des 18ten Jahrhunderts iſt verflacht und dem Geſchmack der Mode-Compoſitionen dienſtbar geworden. Nicht Seb. Bach und Händel ſchön zu ſingen war das Streben des Sängers; Haſſe's und Graun's prunkvolle Coloraturen zu beherrſchen und ſie durch eigene Zuthaten zu überbieten, war ſein Ziel. Iſt es nicht charakteriſtiſch, daß in der Schule von Hiller des großen Sebaſtian Bach auch mit keinem Worte Erwähnung geſchieht?! Nur Haſſe, Graun und Philipp Emanuel Bach finden wir genannt. Es ſoll nun keineswegs hier in Abrede geſtellt werden, daß das vergangene Jahrhundert nicht ganz hervorragende Sänger hervorgebracht hat, und zwar nicht blos hervorragend nach den Begriffen des Alltagsgeſchmacks jener Zeit. Zu allen Zeiten und aller Orten werden ſich Talente entwickeln, auch wenn die Schule ihnen nicht die richtigen Wege weiſt. Wie es aber im Allgemeinen um die Geſangskunſt ſtand und wie einſichtige Männer urtheilten, erſehen wir aus Burney's Tagebuch, das allenthalben Klagen über den Verfall der Geſangskunſt enthält. Insbeſondere charakteriſtiſch iſt das Urtheil des bekannten Dichters Metaſtaſio, das uns Burney überliefert hat (Tagebuch

Band II. pag. 228). Letzterer hörte im Hause dieses Dichters in Wien eine Dilletantin, Mlle. Martinez, und war von ihrer Art zu singen entzückt. Metastasio bemerkte, diese Art fände man heutzutage nirgends mehr, weil solche den heutigen Sängern zu viel Mühe und Geduld kosten würde: è per duta la scuola, non si trova questa maniera di cantar, domanda troppo pena per i professori d'oggidi! Daß in diesem Zustand das Wirken der Klassiker eine Aenderung hervorgebracht habe, läßt sich nicht behaupten. Verharrte doch der Tagesgeschmack auch damals noch in dem alten Geleise, wie hätte sich die ihm untergebene Gesangskunst von ihm emancipiren sollen? Bis in unser Jahrhundert hinein wiederholen sich die Klagen gerade der berufensten Gesangskenner. So meint die Commission, welche im Beginn des Jahrhunderts in Paris zur Herstellung einer guten Gesangsmethode zusammengetreten war und der Männer, wie Cherubini, Méhul, Mengozzi und Gérard angehörten: „Die Gesangskunst des Cantabile, die man mit Recht das Non plus ultra des Gesanges nennen kann, wird heutzutage wie in Vocal-, so in Instrumentalmusik vernachlässigt, oder besser gesagt, sie geht ganz unter. Zu wünschen wäre, daß sie wieder auflebe, denn das Studium welches ihr vorangehen muß, müßte vortreffliche Sänger bilden. Aber seit einiger Zeit hat man nicht genug Zeit zu studiren, weil man zu genießen strebt und sobald unsere jungen Leute wahrnehmen, daß sie eine erträgliche oder schöne Stimme haben, werfen sie sich unbesonnen in das Gebiet der Musik." u. s. w. Aus einem Aufsatz in der „Leipziger Musikzeitung" vom Jahre 1813 über Gesang und Gesangsmethode geht hervor, daß erst im Anfang dieses Jahrhunderts die Unsitte, lediglich die Kehlfertigkeit, große Geläufigkeit, Kunst ꝛc. zu zeigen in Italien so ziemlich allgemein verdammt war. Man begann den gehaltenen Gesang, canto sostenuto, zu schätzen.

Unter italieniſcher Geſangsmethode verſtehen wir heute die des vorigen Jahrhunderts, wie ſie uns durch Tradition und durch einige Schriftſteller, beſonders Hiller und Mancini überliefert worden iſt. Die altitalieniſche hingegen, wie ich im Gegenſatz zu letzterer diejenige des 17ten Jahrhunderts bezeichne, iſt den modernen Lehrern und Sängern unbekannt. Julius Stockhauſen gebührt das Verdienſt, zuerſt auf die älteſten Meiſter zurückgegangen zu ſein. Seine Methode beruht nicht zum kleinſten Theil auf Principien, die bereits jene älteſten Meiſter feſtgeſtellt haben. Die Tendenz des Buches (Julius Stockhauſen: Geſangs-Methode, Leipzig. C. F. Peters 1884) ſchloß eine ſo vollſtändige und gründliche Bearbeitung dieſer Materie aus. In dieſer Arbeit ſoll dem Lehrer und Sänger gezeigt werden, wie die älteſten Meiſter ihre Schüler heranbildeten. Ihr Ziel iſt erreicht, wenn es ihr gelingt, mit dazu beizutragen, daß auch Andere den Weg gehen, den Meiſter Stockhauſen gefunden und den er mit ſo großem Erfolge bisher verfolgt hat.

Quellen

I. des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

1. a) Le Nuove Musiche die Giulio Caccini, detto Romano, In Firenze appresso i Marescotti 1601. (Kgl. Bibl. Berlin und Kaiſerl. Hofbibl. Wien.) Eine zweite Ausgabe der Nuove Musiche, Novamente con somma diligenza reviste, correte e ristampate 1607. In Venetia appr Allessandro Reverii. Kgl. Bibl. Berlin. — In dieſer Ausgabe bezeichnet ſich der Verfaſſer als Musico di Serenissimo Gran Duca di Toscana. b) L'Euridice, composta in Musica in

Stile rappresentativo da— In Firenze, appr. Giorgio Marescotti 1600.

2. Ottavio Durante: Arie devote, le quale in se contengono la Maniera di cantar con gratia l'imitation delle parole, et il Modo di sonar passaggi et altri affetti, In Roma appr. Simone 1608. (Kgl. Bibl. Berlin.)

3. Rappresentatione di Anima e di Corpo, novamente posta in Musika dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar cantando, data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese, In Roma appr. Nicolo Mutij l'Anno del Giubileo 1600. (Reale Accademia di S. Cecilia, Roma.)

4. Marco di Gagliano: La Dafne di — nell'Academia de gl'Elevati l'Affennato rappresentata in Mantova, In Firenze 1608. appr. Marescotti. (Kgl. Bibl. Berlin.)

5. Ignatio Donati: Il Secondo Libro de Motetti a voce sola, Per Educatione de Figlioli et Figliole, etc. In Venetia. appr. Alessandro Vincenti 1636. (Breslauer Stadtbibliothek.)

6. Modiana, Horatio, Il Pellegrino: Primitie di Sacri Concerti a voce Sola etc. In Venetia appr. Aless. Vincenti 1623. (Ebenda.)

7. Bonachelli, Giovani: Corona di Sacri Gigli a una, due, tre, quattro e cinque voci, etc. In Venetia appr. Aless. Vincenti 1642. (Ebenda.)

8. Domenico Mazzocchi: a) Madrigali a Cinque voci e altri varii Concerti, In Roma appr. Franc. Zannetti 1638. b) Dialoghi e Sonetti, Posti in Musica da — In Roma appr. Franc. Zanetti 1638. (Beide Werke im Besitz des Herrn Dr. E. Bohn, Breslau.)

9. M. Gio. Zarlino: Le Institutione harmoniche, In Venetia appr. 1611, eine zweite Ausgabe: 1658. (Beide Ausgaben: Kgl. Bibl. Berlin.)
10. Lodovico Zacconi: Prattica di Musica etc. In Venetia 1596. appr. Bart. Carampello. (Ebenda.)
11. Francesco Rognoni: Taegio, ein Paſſaggienwerk dieſes Componiſten, Manuſcript der Stadtbibliothek zu Breslau.
12. Gio. Battista Bovicelli: Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti Passeggiati etc. In Venetia appr. Giacomo Vicenti 1594. (Bibl. des Gymnaſiums zum grauen Kloſter, Berlin.)
13. Francesco Sevori: Salmi Passegiati per tutti le Voci nella Maniera, che si cantano in Roma, sopra J Falsi Bordoni di Tutti Tuoni Ecclesiastici, da cantarsi ne in Vesperi della Domenica e delle giorni festivi di tutto l' Anno etc. composti da — Perugino, Cantore, nella Capp. di n. S. Papa Paolo V, Libro Primo, In Roma di Nicolo Borboni, l' Anno 1615. (Königl. Bibl. Berlin.)
14. Viviani, Gio. Buonaventura: Solfeggiamenti a Due Voci, utillissimi per chi studia potendo apprendere da questi in un tempo istesso la franchezza ed il buon modo di cantare etc. da — Nobile del Sacro Romano Imperio. Oppera ottava (!) In Firenze 1693. (Kgl. Bibl. Berlin.)
15. Gios. Giamberti: Duo Tessuti con diversi solfeggiamenti, Scherzi, Perfidie et Oblighi per cantare e sonare, alcuni motivati da diverse, Ariette a beneficio de Principanti, per allettarli con profitto e godimento alla Musica dal Signore — Romano etc. Roma per il Maccardi 1689. (In Partitur.) (Ebenda.)
16. Serafino Patta: Motetti e Madrigali cavati dallé poesie sacre etc. Stamp. dal Gardano in Venetia

1614. Appr. Bartol. Magni. (Prager Landesbibl. Clementinum, Sign. XI. B. 41. Dieſer Band enthält auch die folgende Compositionen ad 16, 17, 18)

17. Angelico Patta: Canore pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Christo estinto etc. In Venetia Aere Barth. Magni 1613.

18. D. Girolamo Marinoni: Il primo libro de Motetti a una voce sola etc. Stampa dal Gardano, In Venetia aero Barth. Magni 1614.

19. Giacomo Fornaci: Amorosi respiri di — inquali si contongono Scherzi, Arie Canzoni, Sonettti e Madrigali per cantare nel Chitarrone, Clavicembalo o altri instromonti a una, due e tre voci, novamente composti e dati in luce, Libro primo, Opera seconda. In Venetia appr. Giac. Vicenti 1617.

20. Practorius: Syntagm. mus. (Kgl. Bibl. Berlin.)

21. Johann Andreas Herbst: Musica Practica sive instructio pro Symphoniacis, das iſt eine kurze Anleitung zum Singen, wie die Knaben und andere, ſo ſonderbare Luſt und Liebe zum Singen tragen, auff jetzig Italieniſche Manier mit geringer Müh und kurtzer Zeit können informiret und unterrichtet werden, desgleichen denen anfahenden Inſtrumentaliſten auff allerhand Muſikaliſchen Inſtrumenten ſehr nützlich und dienſtlich zu gebrauchen, Alles auß den fuhrnehmbſten und dieſer Zeit bewährteſten Italieniſchen Authoribus mit beſonderem Fleiß zuſammengetragen u. ſ. w. durch — Capellmeiſtern in Nürnberg. In Verlegung Jeremiae Dümlers Anno Christi 1642. (Ebenda.)

22. Crügor, Johann: Musicae Practicae Praecepta brevia et exercitia pro Tyronibus varia: Der rechte Weg zur Singkunſt ꝛc. Berlin 1660. (Ebenda.)

23. M. Danieli Friederici: Musica Figuralis, oder Newe, Klärliche, Richtige und verſtändliche Unterweiſung der Singkunſt, ꝛc. neu zum vierten Male wieder überſehen und aufgelegt, Roſtock 1619. (Ebenda.)

II. des XVIII. Jahrhunderts.

1 Anleitung zur Singkunſt: Aus dem Italiäniſchen des Herrn Peter Franz Toſi mit Erläuterungen und Zuſätzen von Johann Friedrich Agricola. Berlin 1757. (Kgl. Bibl. Berlin.)

2. Hiller. a) Anweiſung zum muſikaliſch richtigen Geſang ꝛc. Leipzig 1774. b) Anweiſung zum muſikaliſch zierlichen Geſange. Leipzig 1780.

3. Carl Burneys Tagebuch ſeiner muſikaliſchen Reiſe durch Frankreich und Italien u. ſ. w. Aus dem Engliſchen überſetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772. 3 Bände.

Inhaltsangabe.

A. Allgemeine Grundsätze.

Die Ziele der Florentiner Reform nach Caccinis Bericht. — Seine gesangstechnischen Grundsätze. — Die Erfolge der neuen Schule in Italien und ihre Reception in Deutschland.

B. Spezieller Theil.

Das System der Deutschen. — Die Quellen.

I. Die Sprache.

II. Solfeggio und Vocalisation. — Die Tonverbindung.

III. Von der Intonatio.

IV. Die Lehre von der Intonatio im weiteren Sinne, von der Esclamazio und vom Schwellton. — Tenuta di voce.

V. Die Register. Heutiger Stand der Frage. — Die Theorie der Alten.

VI. Die Manieren. Der Trillo, die gehauchte Vocalisation, der Tremulo und Gruppo. — Einige andere Verzierungen.

VII. Die Passaggien. — Geschichtliches — Punktirte Noten — Lombardische Figuren, Vorschläge und Nachschläge — Technisches — Die Beherrschung des Athems.

VIII. Zwei- und mehrstimmiges Solfeggio. — Eintheilung und Umfang der Stimmgattungen. — Aeußere Haltung des Sängers. — Schlußbemerkungen.

A. Allgemeine Grundsätze.

[1])Am Ausgange des 16ten Jahrhunderts, etwa um das Jahr 1590, war das Haus des Giovanni Bardi zu Florenz der geistige Mittelpunkt der Stadt, in dem sich Dichter, Philosophen und Musiker zusammenfanden. In diesem Kreise hochgebildeter Männer, welchen der Geist antiker Kunst und Wissenschaft beseelte, regte sich zuerst der Widerspruch gegen die Alleinherrschaft der Contrapunktes. Sie dachten sich das Verhältniß der Dichtung zur Musik nicht als ein subordinirtes, sondern als ein mindestens coordinirtes; ihnen schwebte der griechische Sänger vor, der mit Begleitung eines Saiteninstrumentes die herrlichen Werke seiner Dichter vortrug. Zuverlässige Nachrichten über den Vortrag und Gesang des Alterthums waren nicht vorhanden. Es galt also, einen neuen Stil zu finden, der diesen Ansprüchen genügte. Doch lassen wir den Sänger und Musiker Caccini, der jenem Kreise angehörte, selbst berichten. Die Einleitung zu seinen: „Nuove Musiche" unterrichtet uns ausführlich über die Strömungen und Bestrebungen jener Tage. Zur Zeit des Erscheinens dieses Buches (1601) waren bereits

1) Es wird vorausgesetzt, daß der Leser das hier Mitgetheilte in den Rahmen der Musikgeschichte einzuordnen weiß.

zehn Jahre ſeit Beginn derſelben verfloſſen; aber erſt jetzt ließ er ſie im Druck erſcheinen. Den Grund hierfür werden wir von ihm ſelbſt erfahren.

Er ſchreibt:

Ai Lettori.

Se gli studi della musica fatti da me intorno alla nobile maniera di cantare dal famoso Scipione del Palla, mio maestro appresa ed altre mie composizioni di più madrigali ed arie, composti da me in diversi tempi, io non ho sino ad ora manifestati, ciò è addivenuto dal non istimare io: parendo a me che assai di onore ricevessero dette mie musiche, e molto più del merito loro, veggendole continovamente esercitate dai più famosi cantori o cantatrici d'Italia ed altri nobili amatori di questa professione. Ma ora veggendo andare attorno molte di esse lacere e guaste, od in oltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voci semplici e doppi (o), cioè raddoppiate, intrecciate l'una nell' altra, ritrovati da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi che già si costumarano, più propria per gli strumenti di fiato e di corde, che per le voci, e altresì usarsi indifferemente il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e grnppi

Dem Leſer.

Wenn ich meine Muſikſtudien in der Kunſt des Geſanges, die ich bei dem berühmten Scipio del Palla, meinem Lehrer, gemacht habe, und meine Kompoſitionen, mehrere Madrigale und Arien aus verſchiedenen Jahren, bisher noch nicht veröffentlicht habe, ſo iſt dies geſchehen, weil ich ſie der Veröffentlichung nicht werth erachtete und glaubte, es ſei ihnen Ehre genug widerfahren, und ſogar über ihr Verdienſt, da ich meine Muſik von den berühmteſten Sängern und Sängerinnen Italiens und den vornehmſten Dilettanten der Kunſt beſtändig ausgeführt weiß. Aber wenn ich jetzt viele dieſer Stücke zerriſſen und verunſtaltet ſehe, wenn ich ſehe, welch' üblen Gebrauch man von den langen Läufen, beſtehend aus einfachen und doppelten, d. h. wiederholten, ſo wie aus beiden Arten combinirten Noten macht, welche ich erfunden habe, um mit der alten, früher eingeführten Art der Paſſaggien, die mehr für Blas- und Saiteninſtrumente als für die menſchliche Stimme berechnet waren, zu brechen; wenn ich ferner ſehe, wie man ohne jede Unterſcheidung das Wachſen und Abnehmen der Stimme, die Exklamazionen, Triller und Gruppi und andere derartige Verzierungen anwendet: halte ich

ed altri cotali ornamenti alla buona maniera di cantaro: sono stato necessitato e anco mosso da amici di far instampare detto mio musiche ed in questa prima impressione con questo Discorso ai lettori mostraro le cagioni, che m'indussero a simil modo di canto per una voce sola, affine che non essendosi ne' moderni tempi passati costumato (ch'io sappia) musiche di quella intera grazia, ch'io sento nel mio animo risonaro, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vostigio, e che altri possa giungere alla perfezione che „Poca favilla gran fiamma seconda."

Io veramente ne i tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima camerata dell' Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vornio, ove concorreva non solo gran parte della nobilità, ma ancora i primi musici, ed ingegnosi huomini e Poeti e Filosofi della Città, havendola frequentata anch' io, posso dire d'havere appreso più dai i loro dotti ragionari, che in

es für nothwendig — und ich werde hierin von meinen Freunden unterſtützt — meine Muſik drucken zu laſſen[1]), um in dieſer Vorrede meinen Leſern zu zeigen, welche Gründe mich zu dieſer Weiſe, für eine Soloſtimme zu ſchreiben, geführt haben. Es iſt in der jüngſt vergangenen Zeit, ſoviel ich weiß, keine Muſik von ſolch' wahrhafter Anmuth gehört worden, wie ich ſie in meinem Innern erklingen höre. Deshalb will ich in dieſer Schrift wenigſtens einen Fingerzeig geben, dem andere folgen mögen, um zur Vollendung zu gelangen, denn „Poca favilla gran fiamma seconda". (Dante, Parad. Ch. 1, V. 34.)

Ich habe in der ſehr kunſtverſtändigen Geſellſchaft des erlauchten Herrn Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, in Florenz, zur Zeit als ſie in höchſter Blüthe ſtand, und in ihr ſich nicht nur ein großer Theil des Adels, ſondern auch die erſten Muſiker, die geiſtvollſten Männer, Dichter, und Philoſophen der Stadt zuſammenfanden, verkehrt und kann verſichern, daß ich hier bei ihrer gelehrten Unterhaltung mehr gelernt habe, als in mehr als dreißig

1) In der Vorrede zu ſeiner ſchon im Jahre 1600 erſchienenen „Euridice" iſt die Veröffentlichung einer Geſangslehre bereits angekündigt: Io era stato di parere con l'occasione presente di fare un discorso a i lettori del nobil modo di cantare, al mio guidizio il migliore, co'lqual altri potessi esercitarsi, con alcuno curiosità appartenenti ad esso, e con la nuova maniara di passaggi, e raddoppiate, inventati da me, i quali hora ad opera cantando l'opere mie gia è molto tempo, Viltoria Archilei . . . ., ma perche non a parso al presente ad alcuni miei amici, mi sono perciò risarbato ad altra occasiona.

più di trent' anni non ho fatto nel contrappunto; impero chè qnesti intendentissimi gentilhuomini mi hanno sempro confortato, o con chiarissimo ragioni convinto a non pregiare quella sorte di mnsica che non lasciando bone intendersi le parole, guasta il concotto ed il verso, ora allnngando ed ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi a quella maniora cotanto lodata da Platone e altri Filosofi, che affermarano la musica altro non essere che la favella e'l ritmo ed il snono per ultimo e non por lo contrario; a volere, che olla possa penotraro noll' altrui intellette e faro quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori e che non potevano farsi per il contrappunto nello modorne musicho e particolarmente cantando un solo sopra qualnnqno strumento di corde, che non se no intendeva parola per la moltitndine doi passaggi, tanto nelle sillabo brevi, qnanto lunghe, ed in ogni qualità di musicho pur che per mozzo di essi fussero dalla plobe esaltati o gridati per solenni cantori. Veduto adunque, si com'io dico, che tali musiche e musici non davano altro diletto, fuori di quello che

Jahren in der Schule des Contrapunktes. Denn dieſe höchſt verſtändigen Edelleute haben mich ſtets darin beſtärkt, und mit den einleuchtendſten Gründen dazu beſtimmt, nicht jene Muſik zu ſchätzen, welche die Worte zu verſtehen unmöglich macht, und dadurch den Zuſammenhang derſelben und das Versmaß zerſtört, bald Silben verlängernd, bald verkürzend, um dem Contrapunkt gerecht zu werden — ein wahres Zerfleiſchen der Poeſie! — ſondern mich an die von Plato und anderen Philoſophen ſo ſehr gerühmte Methode zu halten, welche den Grundſatz aufſtellt: Die Muſik ſei in erſter Linie Sprache und Rhythmus, erſt in zweiter Ton, und nicht umgekehrt; ferner dahin zu ſtreben, daß ſie in das Bewußtſein der Zuhörer dringe und jene bewunderungswürdigen Eindrücke erzeuge, welche die Schriftſteller der Alten bewunderten, und die hervorzubringen, die moderne Muſik durch den Contrapunkt unfähig ſei, und zwar beſonders beim Sologeſang mit Begleitung eines Saiteninſtrumentes, bei dem man die Worte durch die bald auf lange, bald auf kurze Silben in überreichem Maße, und bei jeder Art Muſik angebrachten Paſſaggien, nicht verſtand, wobei es nur darauf ankam, daß durch dieſelben die Sänger die Bewunderung und den Beifall der Menge errangen. Ueberzeugt alſo, wie ſchon geſagt, daß ſolche Muſik und ſolche Muſiker kein

poteva l'armonia dare all' udito solo, poichè non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune falso, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me no voleva servire all' uso comune, con le parti di mezzo tocche dall instrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buono per altro.

Laondo dato principio in quei tempi a questi canti per una voce sola, parendo a me che havessero più forza per dilettare e muovere che le più voci insieme, composi in quei tempi i madrigali: „Perfidissimo volto, Vedrò 'l mio sol, Dovrò dunque morire", e simili, e particolarmente l'aria sopra l' Egloga del Sanazzaro: „Itene all' ombra degli

anderes Vergnügen bereiten können, als einen angenehmen Ohrenkitzel, den die Harmonie dem Ohre verschafft, weil sie nicht im Stande sind, auf den Verstand zu wirken, wenn man den Text nicht versteht, kann mir der Einfall eine Art Musik einzuführen, die es ermöglicht, gewissermaßen musikalisch zu sprechen, durch Anwendung, wie schon gesagt, einer gewissen edlen Unterordnung des Gesanges,[1]) hin und wieder einiger Dissonanzen mit Aushalten des Basses,[2]) ausgenommen, wo ich mich an den bestehenden Gebrauch halte und durch Ueberweisung der Mittelstimmen an das begleitende Instrument zur Erhöhung des Eindrucks, wozu sie mir allein geeignet scheinen.

Nachdem also mein Princip feststand, komponirte ich in jener Zeit für Sologesang, geleitet von der Ueberzeugung, daß solchem Gesange mehr Kraft, die Gemüther zu erfreuen und zu erschüttern, innewohne, als dem mehrstimmigen, die Madrigale: Perfidissimo volto, vedrò 'l mio sol, dovrò dunque morire, und ähnliche und besonders die Arie zu dem Hirtengesang von

1) In der Vorrede zur „Euridice" heißt es gleichfalls: Nella qual maniera di canto ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato, che habbia del nobile etc.

2) Vgl. Ambros: Geschichte der Musik, Bd. IV, S. 73. Caccini meint accordfremde, also durchgehende, Wechsel- und liegende Noten. Meines Wissens ist uns eine vollständig ausgeschriebene Begleitung der ersten Solostücke nicht erhalten. Einen Anhalt gewähren auch die Falsi-bordone jener Zeit. Vgl. Anhang IV, 2, wo eine vierstimmige Begleitung zu einem passeggirten Cantus aus Bavicelli mitgetheilt ist. Bearbeitungen haben geliefert u. A.: Rob. Eitner in seiner Geschichte der Oper, und Gevaert: Les gloires de l'Italie.

ameni faggi", in quello stile proprio che poi mi servì per le favole, che in Firenze si sono rappresentate cantando. I quali Madrigali ed aria, uditi in essa camerata con amorevole applauso e esortazioni ad oseguire il mio prosupposto fine per tal cammino, mi mossero a trasferirmi a Roma per darne saggio anco quivi, ove fatti udire detti Madrigali ed aria in casa del Signor Nero Neri a molti gentilhuomini, che quivi s'andunavano o particolarmente al Signor Lioni Strozzi, tutti posaono rendere buona testimonianza, quanto mi esortassero a cantinovare l' incominciata impresa: dicendomi per fino a quei tempi non havere udito mai armonia d'una voce sola sopra un sempliee strumento di corde, che havesse havuto tanta forza di muovere l'affetto dell' animo quanto quei madrigali: si per lo nuovo stile di essi eomo perchè costumandosi anco in quei tempi per una voce sola i madrigali, stampati a più voci, non pareva loro, che per l'artifizio delle parti correspondenti fra loro, la parte sola del soprano, di per se sola cantata havesse in se affetto alcuno, onde ritornato io a Firenze e con-

Sanazzaro: „Itene all' ombra degli ameni faggi", in jenem Style, deſſen ich mich in der Folge für die muſikaliſchen Aufführungen in Florenz bediente.

Daß dieſe Madrigale und dieſe Arie in jener Geſellſchaft zum Vortrag gebracht, ſowie mit freundlichem Beifall und mit der Ermunterung aufgenommen wurden, meinem Ziele auf dieſem Wege weiter zuzuſtreben, bewog mich, nach Rom zu gehen und auch dort eine Probe anzuſtellen. Daſelbſt brachte ich dieſelben Madrigale und dieſelbe Arie im Hauſe des Herrn Nero Neri in Gegenwart vieler daſelbſt vereinigter Edelleute, und beſonders des Herrn Lione Strozzi zum Vortrag, und jene können alle ein günſtiges Zeugniß abgeben, wie lebhaft ſie mich ermuntert, in dem begonnenen Unternehmen fortzufahren, wobei ſie mir verſicherten, niemals bis dahin einen Sologeſang mit Begleitung eines Saiteninſtrumentes gehört zu haben, welcher vermocht habe, die Seele in eine ſolche Stimmung zu verſetzen, wie dieſe Madrigale. Ja, durch die neue Schreibweiſe, obwohl ſie noch in jener Zeit an Madrigale für eine Stimme gewöhnt waren, die für mehrere Stimmen geſetzt waren, wurde es ihnen klar, daß bei dem künſtlichen Aufbau der mit einander korreſpondirenden Stimmen, die Sopranſtimme, allein geſungen keinen Eindruck machen könne.[1])

1) Caccini denkt an die Madrigale, welche in alter Art komponirt ſind, aber ſo beſetzt wurden, daß eine Stimme, meiſt der cantus, geſungen, die anderen Stimmen

siderato che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune Canzonette per lo più di parole vili, le quali pareva a me che non si convenissero e che tra gli huomini intendenti non si stimassero, mi vene anco pensiero, per sollevamento talvolta degli animi oppressi comporre qualche canzouetta à uso di aria per poter usare in concerto di più strumenti di corde; e communicato questo mio pensiero a molti gentilhuomini della Città, fui compiaciuto cortesemente da essi di molte canzonette di misuro varie di versi, si come anche appresso dal Signor Gabbriello Chiabrera, che in molta copia ed assai diversificata da tutte l'altre ne fui favorito, prestandomi egli grande occasione d'andar variando, le quali, tutte composte da me in diverse arie di tempo in tempo, state non sono poi disgrate eziandio a tutta Italia servendosi ora di esso stile ciascuno, che ha volsuto comporre per una voce sola, e particolarmente quì in Firenze, ove stando io già sono trentasette anni agli stipendi di questi Serenissimi Principi, mercè della

Nachdem ich nach Florenz zurückgekehrt und mir aufgefallen war, daß in jener Zeit gleichfalls bei den Muſikern einige Kanzonetten mit zum größten Theil gewöhnlichem, und bei gebildeten Männern nicht beifällig aufgenommenem Text in Übung waren, kam mir der Gedanke, zur Erbauung niedergedrückter Gemüther einige Kanzonetten zu komponiren und ſie an Stelle einer Arie im Konzert mit Begleitung mehrerer Saiteninſtrumente vorzutragen. Als dieſe Idee vielen Edelleuten der Stadt bekannt ward, wurde ich zuvorkommender Weiſe mit vielen Kanzonetten in den verſchiedenſten Versmaßen erfreut; auch durch Gabriello Chiabrera, welche mir in ihrer großen Menge und Mannigfaltigkeit reiche Gelegenheit zum Variiren boten. Dieſelben, von Zeit zu Zeit von mir in verſchiedenen Arien komponirt, erfreuen ſich auch heut noch großer Beliebtheit in ganz Italien. Heut, wo jeder, der für eine Singſtimme komponirt, ſich dieſes Stils bedient, beſonders hier in Florenz, wo ich ſeit 37 Jahren im Dienſte der durchlauchtigſten Fürſten ſtehe und wo Dank ihrer Güte, jeder der wollte, noch ſeinem Wohlgefallen hat ſehen und hören können, Alles, was ich in den erwähnten Studien fortlaufend geſchaffen habe.[1])

---

von Inſtrumenten geſpielt wurden. Kieſewetter: „Schickſal und Beſchaffenheit des weltlichen Geſanges", Leipzig 1842, theilt einige ſolcher Madrigale mit.

1) Marco di Gagliano in der Einleitung zur „Dafne", Firenze 1608, bezeichnet Jacopo Corſi und Jacopo Peri als die Erfinder des neuen Stils. Insbeſondere wird des Letzteren Verdienſt hervorgehoben; Alforo (nämlich nachdem Corſi und Peri einige

loro bontà, qualunquo ha volsuto, ha potuto vedere ed udiro a suo piacere tutto quello che di continovo ho operato interno a sifatti studi, nei quali, così nei madrigali come nolte arie, ho sempre procurata l'imitazione dei concotti dello parole, ricercando quolle corde più e meno affettuose secondo i sentimonti di esse, e che particolarmente havessero gruzia, havendo ascosto in esse, quanto più ho potuto l'arte del contrappunto, e posato lo consonanze nelle sillabe lunghe, e fuggito le brevi ed ossorvato l'isstessa regola nel fare i passaggi, bonchò per un certo adornamonto io habbia usato talora alcune poche crome, sino al valor d'un quarto di battuta o una mezza al più, sopra sillabe brevi per lo più, lo quali, perchò passano tosto e non sono passaggi ma un certo accrescimento di grazia, si possono permottero, ed anco perche il guidizio speziale fa ad ogni regola patire qualche eccossione, ma perche di sopra io ho detto essere malamente adoperati quei lunghi giri di voce, ò d'avertire che i pas-

In dieſen Kompoſitionen, ſowohl in den Madrigalen als in den Arien habe ich ſtets darnach getrachtet, den Sinn der Worte wiederzugeben, dadurch, daß ich entſprechend dem Gefühlsausdrucke, den ſie verlangen, bald mehr, bald weniger leidenſchaftliche Saiten anſchlug, ferner mich bemühte, gefällig zu ſchreiben durch möglichſte Verdeckung der Kunſt des Kontrapunktes, durch Verlegen der konſonirenden Harmonieen auf lange Silben und durch flüchtiges Berühren der kurzen, ferner durch Beobachtung derſelben Regeln beim Anbringen von Paſſaggien, obwohl ich als eine gewiſſe Ausſchmückung zuweilen einige wenige gebrochene Noten gebraucht habe bis zum Werth eines Viertels oder höchſtens eines halben Taktes, auf eine kurze Silbe welche man dulden kann, weil ſie geſchwind vorübergehen und nicht Paſſaggien ſind, ſondern nur zur Steigerung des anmuthigen Eindruckes beitragen. Überdies geſtattet überall die Erwägung für den einzelnen Fall eine Abweichung von der allgemeinen Regel.

Aber weil, wie oben geſagt, Mißbrauch mit dieſen langen Läufen getrieben wird, iſt es an der Zeit, daran zu erinnern, daß die Paſ-

---

Arien zu Texten d:s Ottavio Rinuccini komponirt hatten) ritrova il Sig. Jacopo Peri qualla artificiosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira. Hiernach iſt Caccini's Anſpruch auf die alleinige Urheberſchaft nicht haltbar! — Gagliano erwähnt auch als eines der erſten und vortrefflichſten Werke im neuen Stil d:r l'Arianna von Claudio Monteverde, perioche visibilmente mosse tutto il Teatro a lagrime!

saggi non sono stati ritrovati perche siano necessarii alla buona maniera di cantare, ma credo io più tosto per una certa titillatione a gli orecchi di quelli, che meno intendono che cosa sia cantare con affetto, che, se ciò sapessero, indubitatamente i passaggi sarebbono aborriti, non essendo cosa più contraria di loro al affetto; onde perciò ho detto malamente ad operarsi què' lunghi giri di voce, però che da me sono stati introdotti cosi per servirsene in quelle musiche meno affettuose, e sopra sillabe lunghe e non brevi, ed in cadenze finali, non facendo di mestieri nel resto intorno alle vocali altra osservanza per detti lunghi giri, se non che la vocale „u" fa migliore effetto nella voce del soprano, che del Tenore, e la vocale „i" migliore nel Tenore, che la vocale „u",[1]) essendo le rimanenti tutte in uso commune, se bene molto più sonore le aperte, che le chiuse, come anco più proprie e più facile per essercitare la disposizione, e acciochè ancora se pure si debbono questi giri di voce usare, si facciano con qualche regola,

saggien nicht erfunden worden ſind, weil ſie eine unerläßliche Bedingung eines edlen Geſanges bilden, ſondern meines Erachtens vielmehr als Ohrenkitzel für diejenigen, die nicht verſtehen was es heißt, mit leidenſchaftlichem Ausdruck vorzutragen. Wenn man dies einſähe, ſo wären die Paſſaggien zweifellos verworfen, weil nichts in größerem Widerſpruch zur wahren Leidenſchaft ſteht, als ſie. Ich habe deshalb von dieſer ſchlechten Anwendung der langen Läufe geſprochen, weil ſie von mir ebenfalls eingeführt ſind, aber nur für ſolche Stellen, in denen die Muſik weniger leidenſchaftlich iſt, und nur auf lange, nicht auf kurze Silben und für Schlußkadenzen, wobei bezüglich der Wahl der Vokale lediglich zu beobachten nothwendig iſt, daß der Vocal „u" beſſer klingt von Sopranſtimmen als vom Tenor, und der Vokal „i" beſſer vom Tenor als der Vokal „u",[1]) während die übrigen Vokale ohne Unterſchied gemeinſam von beiden Stimmgattungen gebraucht werden, wenngleich die offenen Vokale viel klangvoller ſind als die geſchloſſenen und weit geeigneter und bequemer zur techniſchen Ausbildung einer vorhandenen Anlage. Und endlich, wenn man ſchon dieſe Läufe anwenden will, ſo thue man es nach den verſchiedenen, in

1) Vorgreifend bemerke ich, daß andere Autoren die Paſſaggien den Vokalen „a, e, o" zulegen, und auf „u" und „i" nur kleinere Diminutionen ausgeführt wünſchen.

nelle mie opere osservata e non a caso o su ta pratica del contrappunto, onde sarebbe di mestieri pensarli prima nelle opere, che altri vuol cantare solo, e fare maniera in essi, ne prometter si, che il contrappunto sia bastevole, perocho alla buona maniera di comporre e cantare in questo stile serve molto più l'intellegenza del concetto, e delle parole, il gusto e l'imitazione di esso, così nelle corde affettuose, come nello esprimerlo con affetto cantando, che non serve il contrappunto, essendomi io servito di esso per accordar solo le due parti insieme, e sfuggire certi errori notabili, e legare alcune durezze, più per accompagnamento dello affetto, che per usar arte, sì come anco si vede, che migliore effetto farà e dilletterà più un' aria o un madrigale in cotale stile, composto su'l gusto del concetto delle parole, che non farà un altro con l'arte del contrappunto di che non si può rendere migliore ragione che la prova istessa.

meinen Werken beobachteten Regeln und nicht willkürlich oder nach der Praxis des Kontrapunktes. Deshalb wäre es nothwendig, darauf zu achten, zunächst in den Werken, welche ein anderer Solo singen will, Methode hineinzulegen, und sich nicht einzubilden, daß der Kontrapunkt allein genügend sei, und ferner daran zu denken, daß der heutigen Manier, in diesem Stile zu schreiben und zu singen, das Verständniß des Sinnes und der Worte, der Geschmack und die treuliche Wiedergabe des textlichen Inhalts weit förderlicher ist (als der Kontrapunkt), sowohl für das Schaffen gefühlvoller Musik, als für den seelenvollen Vortrag, was der Kontrapunkt nicht leistet. Seiner bediene ich mich nur, um die mittleren Stimmen zu setzen und sicheren Irrthümern von Erheblichkeit vorzubeugen und gewisse Härten zu mildern, mehr zur Begleitung, als um meine Kunst in demselben zu zeigen; wie man denn auch sieht, daß eine Arie oder ein Madrigale in diesem Stile komponirt in dem Geschmack, den der Sinn des Textes erheischt, bessere Erfolge erzielt und mehr gefällt, als ein anderes Stück mit allen Künsten des Kontrapunktes, wofür die Probe selbst den besten Beweis liefert.

Hier haben wir ein vollständig systematisches und zielbewußtes Programm, das in der Folgezeit nicht blos dem Verfasser selbst, sondern auch der langen Reihe von Komponisten, die ihm folgten, bis auf den genialsten des Jahrhunderts, Monte Verdi, maßgebend geblieben ist. Gevaert:

annuaire du conservatoire royal de musique de Bruxelles, 1881, welcher die Einleitung zu den nuove musiche in's Franzöſiſche überſetzt und einige erklärende Bemerkungen vorausgeſchickt hat, vergleicht es ſehr treffend mit der berühmten Vorrede Gluck's, welche ſeiner Alceſte vorausgeht.

Es iſt hier nicht der Ort zu prüfen, ob und in welchem Grade die Praxis dieſes Programm verwirklicht hat. (Man vergleiche das Eſſay von Ambros Band IV. ſeiner Muſikgeſchichte). Uns intereſſirt hier in erſter Linie die geſangstechniſche Lehre Caccini's, ſeiner Zeitgenoſſen und Nachfolger. Um ihr näher zu treten, mußten wir aber zunächſt die Prinzipien, die den Komponiſten leiteten, kennen lernen. An ſie ſchließt ſich jene naturgemäß an.

Caccinis Geſanglehre, die den oben mitgetheilten allgemeinen Grundſätzen folgt, läßt ſich in zwei Abſchnitte zerlegen: in einen allgemeinen und ſpeziellen Theil. Was Caccini am Ende des oben mitgeteilten über Paſſaggien und ihre Anwendung ſagt, gilt ebenſoſehr dem Sänger als dem Komponiſten. Das Nähere hierüber gehört aber in den ſpeziellen Theil. Hier ſei nur ſoviel erwähnt, daß Caccini eine große Vorliebe für Paſſaggien vorfand, die er zu bekämpfen nicht müde wird. Es wird im ſpeziellen Teil aus dem Hauptwerke über Paſſaggien: Bovicelli's Regole e Passaggi di Musica etc. In Venetia appr. Gicomo Vincenti 1594, der Beweis erbracht werden, daß die Sucht, durch Kehlfertigkeit zu glänzen, bereits im 16. Jahrhundert vor der florentiniſchen Reform vorhanden war. Man vergleiche vorläufig Anlage No. IV, 1. 2. Caccini fährt folgendermaßen fort:

Tali adunque furono le cagioni, che m'indussero a simile maniera di canto per una voce sola, e dove e in che sillabe e vocali si devono usarsi i lunghi giri di voce,

Dies waren die Gründe, die mich zu dieſer Art Geſang, für eine Soloſtimme zu ſchreiben, geführt haben, und nachdem gezeigt worden iſt, wo und auf welche Silben und Vokale man die langen

resta ora a dire perche il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi e gli altri effetti sopradetti siano indifferamente usati, peroche allora si dicino usarsi indifferomente ogni volta che altri se ne serve tanto nelle musiche affettuoso, ove più richieggiono quanto nelle canzonette à ballo; la radice del qual difetto (se non m'inganno) ò cagionata perche il musico non beno possiede prima quello, che egli vuol cantare, che se ciò fosse, indubitatamente non incorrebbe in cotali errori, si come più facilmente incorre quel tale, che formatosi una maniera di cantare (verbi grazia) tutta affettuosa con una regola generale, che nel crescere e scemare della voce e nelle esclamazioni sia il fondamento di esso affetto sempre se ne servo in ogni sorte di musica, non discernendo se le parole il richieggiono; la dove coloro, che bene inteudono i concetti e i sentimenti delle parole conoscono i nostri difetti, e sanno distinguere ove più o meno si richieggia esso affetto: a quali si devo procurare con ogni studio disommamento

Läufe anwenden darf, erübrigt es, hinzuzufügen, daß man die Schwelltöne, Esklamazionen, Triller und Gruppi und die anderen obengenannten Effecte früher ohne jede Unterſcheidung anwendete, daß man ſie ferner jetzt noch ohne Unterſcheidung anzuwenden ſcheint, da wo andere ſich ihrer nur bedienen für die ernſte leidenſchaftliche Muſik, wo ſie mehr am Platze iſt, als bei Tanz-Kanzonetten. Die Wurzel dieſes Uhels entſpringt, wenn ich nicht irre, daraus, daß der Muſiker ſich nicht zuerſt das geiſtige aneignet, was er ſingen ſoll. Wäre dies der Fall, er verfiele nicht in ſolchen Irrthum; wie denn dieſer Fehler am eheſten vorkommt, wenn jemand, der ſich eine Geſangsmethode z. B. für ernſte und leidenſchaftliche Muſik nach einer ganz allgemeinen Regel gebildet hat, nämlich daß in dem Schwelltone und den Esklamazionen die Grundlage für den leidenſchaftlichen Ausdruck liegt, ſich derſelben bei jeder Art Muſik bedient, ohne zu unterſcheiden, wann die Worte es geſtatten. Daher kennen diejenigen, welche den Sinn und den Gefühlsausdruck der Worte erfaſſen, dieſe unſere Mängel, und wiſſen zu unterſcheiden, wo jener Vortrag mehr oder weniger hinpaßt.[1]) Ihnen zu gefallen, muß man ſich mit dem Aufgebot

1) Marco di Gagliano l. c. tritt gleichfalls für eine verſtändige Anwendung der „ornamenti“ ein; ma dove la favola non ricerca lascisi del tutto ogni ornamento, per non fare come quel Pittore, che sapendo ben dipingere il cipresso lo dipingeva per tutto.

piacere o pregiare più la lode che l'applauso del vulgo ignorante.

Quest' arte non patisce la mediocrità, o quanto più squisitezza per eccellonza sua sono in lei, con tanta più fatica e diligenza le dovemo noi professori di essa ritrovare con ogni studio e amore, il quale amore ha mosso me (vedendo io che dalli scritti habbiamo lume d'ogni scienza e d'ogni arte) a lasciarne questo poco di spiraglio nelle note appresso, o discorsi, intendendo io di mostrare, quanto appartione a chi fa professione di cantare solo sopra l'armonia di Chitarrone o d'altro strumento di corde, purche già sia introdotto nella teorica di ossa musica e suoni à bastanza; non già, che ella non si acquisti in qualche parto ancor per lunga pratica, come si vedo, che hanno fatto molti, e huomini e donne, sino à un certo segno però, ma perche la teorica di questi scritti sino al segno sopradotto fa di mestiori. E perchè nella professione del cantante (per l'eccellenza sua) non sorvono solo le cose particolari, ma tutte insieme la fanno migliore.

höchſten Fleißes und größter geiſtiger Anſpannung angelegen ſein laſſen und mehr um ihr Lob werben als um den Beifall der unwiſſenden Menge.

Dieſe Kunſt verträgt keine Mittelmäßigkeit und je mehr glänzende Eigenſchaften ihr innewohnen, mit um ſo größerer Anſtrengung und Bemühung müſſen wir Lehrer dieſelbe fleißig und liebevoll entfalten.

Die Liebe zur Kunſt und die Wahrnehmung, daß wir in der Litteratur für jegliche Wiſſenſchaft und jegliche Kunſt Aufklärung finden, außer für die Kunſt des ſchönen Geſanges, haben mich bewogen, dieſe kleine Abhandlung meiner Einleitung beizufügen, in der Abſicht, zu zeigen, wie viel zu der Kunſt des Sologeſanges, mit Begleitung der Chitharone, oder eines anderen Saiteninſtrumentes gehört, ſelbſt für denjenigen, der ſchon in der Theorie der Muſik genügend eingeführt iſt. Nicht etwa, als ob man dieſer Kunſt zum Theil nicht auch mächtig werden könnte durch lange Praxis, wie man dies an vielen Herren und Damen ſehen kann, bis zu einem gewiſſen Grade, ſondern weil die Theorie dieſer Schrift zur Erſtrebung des obengenannten Zieles (nämlich über das Mittelmaß hinaus zu gelangen) nothwendig iſt, und ferner, daß man ſich in der Kunſt des Sängers (vermöge ihrer Vortrefflichkeit) nicht auf Einzelheiten beſchränke: erſt die Vereinigung alles Bemerkenswerthen vermag ſie zu veredeln."

Hatte dem Komponiſten als oberſter Grundſatz gegolten: l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più e meno affettuose, secondo i sentimenti di esse, ſtellt er den Satz auf, die Muſik muß ſich dem Texte unterordnen, Rhythmus und Sprache ſtehen in erſter Linie vor dem Ton, ſo folgt hieraus für den Geſangslehrer als erſtes Gebot: Vertiefen in den geiſtigen Inhalt der Dichtung, Aneignung des dichteriſchen Gedankens und Wiedergabe im Sinne der Dichtung. Alle geſanglichen Ausdrucksmittel, wie das An- und Abſchwellen der Stimme, die Esklamazionen und alle Verzierungen ſollen nur zur Illuſtration der dichteriſchen Stimmung dienen. Demnach ſind nicht dieſelben Ausdrucksmittel anzuwenden in Kompoſitionen ernſten und fröhlichen Charakters. So wird das langſmea Anſchwellen und das leiſe Verhallen der Stimme, welchen Affecten ein ſchmachtender Ausdruck eigenthümlich iſt, nicht in Kompoſitionen heiteren Charakters, z. B. in einem Tanzkanzonett Verwendung finden dürfen. (Das Nähere hierüber im ſpeziellen Theil.) —

„Die Kunſt des Geſanges verträgt keine Mittelmäßigkeit.“ Zum Kunſtgeſang gehören nicht bloß allgemein muſikaliſche Kenntniſſe. Dieſe ſind allerdings eine unumgängliche Vorausſetzung, aber wer ſchön ſingen will, muß nächſt dieſen Kenntniſſen noch ein ernſtes Studium durchmachen. Er muß ſich nicht nur praktiſch im Singen üben, ſondern auch theoretiſch die Geſetze des Kunſtgeſanges kennen lernen und zwar ſyſtematiſch in ihrem vollen Umfange, und es genügen nicht etwa vereinzelte Anweiſungen, perchè nella professione del cantante per eccellenza sua non servono solo le cose particolari, ma tutte insieme la fanno migliore.

So ſelbſtverſtändlich dieſe Normen für unſern modernen Standpunkt erſcheinen, ſo enthalten ſie für die damaligen Verhältniſſe eine Neuerung durchgreifender Art. Sie löſen die Kunſt des Geſanges, die Kunſt ſchön zu ſingen,

los von der Kunſt im Allgemeinen und ſtellen ſie als eine ſelbſtändige Kunſt mit der Berechtigung auf gleiche Beachtung neben die Theorie im Allgemeinen. Um die Tragweite und die Bedeutung dieſer Vorgänge zu verſtehen, muß man ſich vorſtellen, daß vordem von einer künſtleriſchen Ausbildung, wie ſie Caccini verlangt, nicht die Rede war. Der Sänger erlernte im Rahmen des allgemeinen Muſikunterrichtes wohl das Treffen der Noten, ihren Werth u. ſ. w., kurz und gut, Alles, was nöthig war, um correct zu ſingen; die Schönheit des Tones, die Eleganz und Fertigkeit der Verzierungen, insbeſondere das Verſtändniß, wo ſie anzubringen ſeien, kommen bis dahin *nur nebenher* in Betracht.[1])

Es gab noch keinen Solo- und daher noch keinen Kunſtgeſang. In dem mehrſtimmigen Geſange mochten wohl die Mängel der techniſchen Ausbildung weniger hervortreten. Mit der Einführung jenes ward eine künſtleriſche Durchbildung

1) In den Muſikwerken vor der Florentiner Bewegung finden ſich nur wenige und ſpärliche Bemerkungen über Kunſtgeſang, ein Begriff, der eben noch unbekannt war. Der Dominikaner Jeronimus de Moravia, der am Anfange des 13. Jahrhunderts in Paris lebte, beſchäftigt ſich mit der menſchlichen Stimme und einigen Verzierungen. Vgl. E. de Coussemaker, Scriptores, Tom I, pp. 91—94. Die drei Regiſter ſind ihm unter den Bezeichnungen vox pectoris, vox gutturis, vox capitis bekannt. Dieſelbe Unterſcheidung in Musica disciplina magistri Ugolini Urbevetani, Manuscript aus dem Beginn des 15ten Jahrhunderts, vgl. Adrien de la Fage: Essais de Diphthérographie musicale, Paris 1864, S. 117 ff. Die vox pectoris überwiege in den tiefen, die vox gutturis in den hohen (acutis), die vox capitis in den ganz hohen Stimmen (superacutis). Von Verzierungen kennt er den Triller, und zwar *unſern modernen* Triller. Er unterſcheidet 1) *longi flares*: sunt quorum vibratio est morosa, metasque semitonii non excedit, 2) *aperti*, autem sunt quorum vibratio est morosa, metasque toni non excedit. Zur näheren Erklärung heißt es: Quando igitur claves immobiles cum vibratione consistunt, et ipsa vibratio est morosa, tunc est flos qui dicitur longus. Flos longus iſt mithin ein langer, langſamer Halbtontriller. Ferner: Quando a tem includunt tonum, et vibratio nec est morosa, nec subita sed media inter ista, est flos apertus. Letzterer iſt alſo ein Ganztontriller, in mäßiger Schnelligkeit auszuführen. 3) Subiti vero sunt, quorum quidem vibratio est morosa in principio, in medio autem et in fine est celerrima, metasque semitonii non excedit: ein langſam beginnender, allmählich raſcher werdender Halbtontriller. Unſer kurzer Vorſchlag iſt ihm unter dem Namen: reverbatio bekannt und wird beſchrieben: est autem reverbatio brevissime note ante canendam notam celerrima anticipatio, qua scilicet mediante sequens assumitur. — Die Königliche Bibliothek zu Dresden beſitzt ein Werk: de modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum. Opusculum rarissimum novissime collectum anno Domini 1474, welches folgende Forderungen an

auch nach der technischen Seite hin zur Nothwendigkeit. Caccini spricht diese Consequenz aus, indem er sagt: daß man zwar durch eine lange Praxis singen lernen könne, aber um zur Vollendung zu gelangen, gehöre eine erschöpfende Kenntniß aller gesangstechnischen Normen, natürlich neben und mit einer langen Praxis.

Soweit Caccini's gesangstechnische Grundsätze allgemeinen Inhalts. Von seinen Zeitgenossen hat sich in so klarer und ausführlicher Weise Keiner über dieses Thema geäußert. Was die Deutschen und Italiener bis an's Ende des Jahrhunderts in diesem Gebiet vortragen, geschieht meist mit ausdrücklicher Berufung auf Caccini und seine Nuove musiche.

Durante in seiner: Arie devote etc. 1608, der Caccini zeitlich am nächsten steht, schickt seiner Musik ebenfalls eine Einleitung voraus, die außer Anweisungen an die Komponisten

---

die Sänger enthält: sie sollen concorditer cantare zusammen singen, daß Keiner vor oder nach dem Andern kommt, mensuraliter cantare, im Tact singen, mediocriter cantare, in der richtigen Tonhöhe, daß der Stimmumfang der einzelnen Sänger eingehalten wird, differentialiter cantare, heißt wohl so viel als richtiges Tempo nehmen, in magnis festivitatibus valde tractim cantetur, in dumenicis vero simplicibus, et parvis festis mediocris mensura: an hohen Festtagen solle mit feierlicherer Langsamkeit gesungen werden, als an einfachen Sonntagen und Wochentagen. Was unter devotionaliter cantare zu verstehen ist, erscheint zweifelhaft, und hat hier festzustellen kein Interesse, weil es sich offenbar auf die Ausführung der Kirchengesänge bezieht. Wahrscheinlich enthält es das Verbot gegen den contrapunto al monte und das Anbringen von Verzierungen worauf die Worte deuten: quod nullus illas (sc. notas) in plures frangat vel ab ila quodlibet recedat in quintam supra vel in quartam infra. Das sechste Requisit: satis urbaniter cantare enthält Vorschriften technischen Inhalts. Es heißt hier: Satis urbaniter cantare, quod est sextum. Est cantare sociusis rusticitatibus illis reprehensione dignis. Prima igitur rusticitas in cantando est, ipsis vocalibus H adjungere, cum tamen canenda verba H in se non habent. — Alia rusticitas est: parvores cantare, quod ideo merito cavendum est, quum vocem ut quo absonare reddit. Alia rusticitas in cantando est, vocales non satis distincte sub proprio eorum sono vociferare, hoc enim reddit cantum minus intelligibilem audientibus . . . . in hoc plerique clerici invenuntur culpabiles, qui quasi pimentum in ore haberent, cantantes parvum inter E et i, ac inter O et U, nec non inter syllabas ex eisdem vocalibus compositas facere solent differentiam, ita ut audiverim aliquos cantantes: „Dominos vobiscem", „aremus" ut ego dicerim ad mihi proximiores: Absit a nobis arare etc. — Bereits in dieser Zeit ist also das Bestreben vorhanden: einen schönen Ton, eine deutliche, reine Aussprache zu erzielen! Ueber die Verhältnisse des kirchlichen Gesanges, bes. in der sixtinischen Capelle, vgl. Schelle l. c.

auch ſolche an die Sänger enthält. Ihr Inhalt iſt größtentheils Caccini entnommen und Durante ſelbſt, auf ihn verweiſend, bezeichnet ſeine Arbeit als ein picciol' rio, che scaturisce dal fonte delle sue virtù (einen kleinen Bach, der aus der Quelle ſeiner Verdienſte entſpringt). Ich laſſe Durante's Einleitung hier folgen. Des Zuſammenhanges wegen ſeien auch die Anweiſungen an die Komponiſten nicht übergangen.

A Lettori.

Nelle presenti Arie vi si puo facilmente comprendere la maniera di cantar con gratia, l'imitation delle parole, ed il modo di scriver passaggi e altri affetti e perche i desiderosi di questa virtù possino essercitarsi, per facilmente conseguir la, le mando in luce con alcuni avertimenti brevi ed utili non meno a Compositori, che a Cantori, parlando sempre per quelli, che ne hanno di bisogno.

Devono primieramente i Compositori considerar' beno, quelche hanno da comporre, sia Mottetto, Madrigale, o qualsivoglia altra cosa, e procurar di adonornar con la musica le parole, con quelli affetti che gli si convengono, servendosi di toni appropriati, acciò con questo mezzo siano i lor concetti con più efficaccia introdotti negli animi delle Ascoltanti che facendo altrimente, con ordinar fuga, o altra compositione, per accomodarvi poi le parole, ver-

Dem Leſer.

Aus den vorliegenden Arien kann man leicht lernen: die Kunſt mit Anmuth zu ſingen, die Muſik den Worten anzupaſſen, die Art und Weiſe, Paſſaggien und andere muſikaliſche Wendungen zu ſchreiben, und damit die dieſer Kunſt Befliſſenen ſich üben können, gebe ich zur Erreichung dieſes Zweckes dies heraus, mit einigen nicht blos für den Componiſten, ſondern auch für den Sänger nützlichen, kurzen Bemerkungen, indem ich mich immer an die wende, welche ihrer bedürfen

Zunächſt müſſen die Componiſten wohl in Erwägung ziehen, was ſie zu componiren haben, eine Motette oder ein Madrigal, oder irgend welches andere Stück, und darnach trachten, mit der Muſik die Worte zu ſchmücken und grade mit denjenigen muſikaliſchen Ausdrucksmitteln, welche zu ihnen paſſen, und ſich geeigneter Töne bedienen zu dem Zweck, daß ihre Gedanke dem Geiſte ihrer Zuhörer mit größerer Wirkſamkeit zugänglich gemacht werden. Denn wenn man es umgekehrt macht beim Componiren einer Fuge oder eines andereu Stückes,

anno ad esser adornate e vestite di veste impropria e aliena.

Havuta questa considerazione bisogna avertire di osservare i piedi dei versi, cioe di trattenersi nelle sillabe lunghe, e sfuggir nelle brevi, perche altrimenti si faranno dei barbarismi.

Nel principio di qualsivoglia compositione affettuosa o grave si deve principiar con gratia e senza passaggi, ma non senza affetti, e i passaggi farli in luoghi, che non impedischono l'intelligenza delle parole, e nelle cadenze, avertendo di farli cader nelle sillabe lunghe e nelle vocali approvate, come a suo luogho si dirà, e la musica farla cantabile, e più facile che sia possibile, perche oltra che sarà più bella, sarà ancora più volontieri cantata e sentita.

Havendo havuto mira alla facilità come anco alla sminuire in parte la fatiga dell' intagliatore, si sono accennati per li parti di mezzo nella parte del Basso solo alcune settime risolute in see ste undecime in decime, che sono come quarte in terze, tanto più che le terze e seste maggiori, e minori, e altre consonanze e pare che concorrino da se stesse mentre si suonano e cantano insieme.

Alle Arie si permette qual-

nämlich die Worte erſt ſpäter der Compoſition beifügt, werden dieſe Worte mit einem ihnen nicht paſſenden und fremdartigen Gewande geſchmückt ſein. Nächſt dieſer Erwägung iſt es nothwendig, auf die Beachtung der Versfüße Rückſicht zu nehmen, d. h. die langen Silben auszuhalten und die kurzen leicht zu nehmen, weil man ſonſt Barbarismen begeht.

Jede ausdrucksvolle und ernſte Compoſition muß man mit würdigem Ernſte beginnen und ohne Paſſaggien, aber nicht ohne Ausdruck. Paſſaggien muß man an Stellen anbringen, welche nicht das Verſtehen der Worte hindern und in Cadenzen, wenn man nur darauf achtet, ſie auf die langen Silben fallen zu laſſen, und auf geeignete Vocale, wie weiter unten gezeigt werden wird, und die Muſik ſangbar und ſo leicht wie möglich zu machen, auf daß ſie nicht blos ſchöner ſei, ſondern auch lieber geſungen und gehört werde.

Mit Rückſicht auf die Leichtigkeit, wie um den Drucker nicht zu ermüden, ſind für die Mittelſtimmen im Baß nur einige Septimen, aufgelöſt in Sexten, und Undecimen, aufgelöſt in Decimen angeführt, (welche letzteren der Auflöſung der Quarten in Terzen gleich ſind), umſomehr als Terzen, große und kleine Sexten und andere Harmonieen offenſichtlich von ſelbſt übereinſtimmen und wohl klingen, während ſie tönen.

Bei der Arie erlaubt man ſich einige Freiheit im Contrapunkt mit Rückſicht auf die Wirkung.

che licenza nel contrapunto per causa degli affetti.

I Cantori devono procurar di capir bene in se stessi, quel che hanno da cantare, massime quando cantano soli, accio intendolo e possondendolo bene, lo possino far intender all' altri, che li stanno a sentire, che questo è il loro scopo principale, e devono avertire di intonar bene, e di cantar adagio, cioè con la battuta larga [1]), porgondo la voce congratia e pronuntiando le parole distintamente, acciò siano intese, e quando si vorrà a far passaggi, si avertisca, che non ogni passaggio è approvato nella buona maniera di cantare, come per esperienza si vede, che alcuni passaggi riescono fatti con instromenti, che poi con la voce non fanno buono effetto [2]), e però devono servirsi di quelli, che sono più approvati e che riescono per cantare; guardandosi pero di farli, come si è detto in luoghi, che impedischino l'intelligenza delle parole, massime nelle sillabe brevi, e nelle vocali odiose. che sono la „i", e la „u", o che l'una rassembra il nitrire e l'altra l'urlare, ma procurino di passeggiar nelle sillabe lunghe, dove a loro beneplacito, si protranno

Die Sänger müſſen danach trachten, den Sinn deſſen zu erfaſſen, was ſie zu ſingen haben, beſonders wenn ſie „Solo" ſingen, damit ſie dadurch, daß ſie dies ſelbſt verſtehen und ſich zu eigen machen, es ihren Zuhörern zum Verſtändniß bringen zukönnen, was ja ihr wichtigſtes Beſtreben iſt, und ſie müſſen darauf achten, rein zu ſingen (Intonation) mit Sorgfalt zu ſingen, d. h. mit größter Freiheit im Tact [1]) durch edles Entfalten der Stimme und durch eine deutliche Ausſprache, um dem Zuhörer verſtändlich zu werden, und wenn ſie Paſſaggien machen wollen, müſſen ſie darauf achten, daß nicht jede Paſſaggie für eine gute Manier zu ſingen geeignet iſt, wie die Erfahrung lehrt, daß manche Paſſaggien auf Inſtrumenten ausgeführt gelingen, während ſie geſungen keinen guten Eindruck machen [2]). Sie müſſen alſo nue diejenigen anwenden, welche geeignet ſind und fargbar, und ferner ſich hüten, wie ſchon geſagt, ſie an Stellen anzubringen, welche das Verſtehen der Worte hindern, beſonders auf kurze Silben und auf ungeeignetere Vocale, wie i und u, von denen das eine dem Wiehern, das andere dem Heulen ähnelt, vielmehr mögen ſie (da) coloriren (Paſſaggien anbringen) auf langen Silben, wo ſie ſich nach Wohlgefallen entfalten können, und auf den drei anderen Vocalen, nämlich

1) Vgl. Cap. IV des ſpeciellen Theils. S. 77.
2) Vgl. Cap. VII des ſpeciellen Theils S. 110.

trattenere e nelle tre vocali che restano, cho sono „a", „e", „o", le quali sono bonissime per far passaggi nell' altre dui quando vi si affrontar à la sillaba lungha, si potrà far qual che accento[1]) o gratia di poche note, che non disdirà, e sopra tutto i passaggi si faccino ad imitation delle parole o loro senso. Quando si trovera una nota con in punto di augmento, se in esso punto si crescerà a poco a poco la voce nel medesimo tono, farà bonissimo effetto[2]).

Per il croscimento della voce dal tuono al semituono si assegna il diesis nella nota ligata per dar ad intendero, cho bisogna comminciar à crescere a poco a poco facendo conto che vi siano 4 come, sino che si arrivi al perfetto crescimento, il che quando è fatto bene commove assai.

Dove sarà notata la lettera „t" si deve trillar sempre con la voce anchor che sia notata sopra il trillo o groppetto stesso e all hora si deve trillar tanto più.

Il far passaggi nel ultima sillaba delle parole è contra la regola ma qualche volta, pur che la sillaba sia lungha

auf: a, e, o, welche für ſie zum Coloriren am geeignetſten ſind. Auf die beiden anderen Vocale (i und u) wenn ſie eine lange Silbe vorſtellen, wird man einen Accentus[1]) oder eine anmuthige Verbindung einiger weniger Noten machen können, die nicht übel klingen wird. Vor Allem aber ſoll man die Paſſaggien anbringen nur zur Illuſtration der Worte und ihres Sinnes. Bei einer punktirten Note wird man einen guten Effect erzielen, wenn man bei derſelben auf demſelben Ton die Stimme allmählich anſchwellen läßt[2]).

Für das Uebergehen vom Tone zum Halbton, ſetzt man das Kreuz zur gebundenen Note um anzudeuten, daß man anfange den Ton allmählich ſteigen zu laſſen, mit Rückſicht darauf, daß hier vier Kommata vorhanden ſind, bis man den Halbton vollſtändig erreicht hat. Dieſe Art zu ſingen, geht ſehr zu Herzen, wenn ſie richtig ausgeführt wird[3]).

Wo ſich der Buchſtabe „t" notirt findet, muß man einen Triller ausführen, und wo das t über einem (bereits ausgeſchriebenem) Triller oder Gruppo ſteht, muß man den vorgeſchriebenen Noten noch einen Triller hinzufügen[4]).

Das Anbringen von Paſſaggien auf der letzten Silbe des Wortes iſt gegen die Regel, aber zuweilen, vor-

---

1) Vgl. zu dem Begriff: accentus Cap. II im ſpeciellen Theil.
2) Ueber Schwelltöne und Exclamazionen in Cap. IV des ſpeciellen Theils.
3) Vgl. Cap. II des ſpeciellen Theils. S. 56.
4) Vgl. Cap. VI des ſpeciellen Theils. S. 100.

e cada nelle vocali approvate, non disdirà seguendo pero altre sillabe da far cadenza.

Quando si vuol far passaggi lunghi, si avertisca di pigliar il fiato a tempo, per non lasciar imperfetto il passaggio, il che si deve fare in tutti luoghi, dove fa di bisogno, quando non vi siano pause, o sospiri[1]).

Circa la pronuntista delle parole bisogna far conto cantando di ragionare e aprire la bocca, dove fa di bisogno, conforme ricerca le vocali largho, e restringerla nelle strette, e nel far passaggi si tenga sempre aperta o ristretta, come ricerca la vocale dove occorrerá far il passagio e oltre a tutto quello che si è detto, si avertisca di non fargesti con la persona, o con il volto, mentre si canta, e so puro se vuol fare qualche dnno, bisogna farlo con gratia e corrispondente al senso delle parole, ma non dare nell' estremo[2]).

ausgeſetzt, daß die Silbe lang iſt, und auf einen geeigneten Vocal fällt, wird es geſtattet ſein, wenn noch andere Silben folgen um eine (Schluß) Cadenz zu machen.

Wenn man lange Paſſaggien machen will, ſo gebe man darauf Acht, zur Zeit Athem zu nehmen, um nicht die Paſſaggie unvollendet laſſen zu müſſen. Man muß an allen denjenigen Orten Athem holen, wo das Bedürfniß vorhanden iſt, wenn nicht dadurch eine Pauſe oder ein geräuſchvolles Athmen (Keuchen) entſteht [1]).

Bezüglich der Ausſprache muß man beim Singen dem Verſtande Rechnung tragen und den Mund öffnen, wo es erforderlich iſt, wie es die offenen Vocale verlangen, um ihn bei den geſchloſſenen Vocalen etwas zu ſchließen, und beim Paſſaggienſingen muß man ihn immer ganz offen oder etwas geſchloſſen halten, wie es der Vocal verlangt, auf den die Paſſaggie fällt.

Ferner darf man, dies gilt für alles bisher Geſagte, beim Singen keine Geſten mit dem Körper machen oder das Geſicht verziehen; macht man aber Geſten, ſo wenigſtens mit Anmuth und dem Sinn der Worte gemäß, niemals aber in übertriebener Weiſe[2]).

Das ſind Lehren echt Caccinischen Geiſtes. Auch die ſpäteren Componiſten des neuen Stiles verfehlen nicht in ihren Avertimenti den Signori Cantori ähnliche Grundſätze vorzuhalten; beſonders werden ihnen eine ſinngemäße Declama-

1) Vgl. Cap. VII des ſpeciellen Theils. S. 128.
2) vergl. Cap. VIII. des ſpec. Theils a. E.

tion, eine dem Text entſprechende, freie Vortragsweiſe an's Herz gelegt. Horatio Modiana in ſeinem Werke: Primitie di Sacri Concorti di H. M. Il Pellegrino, In Venetia 1623 bemerkt: . . . . . Rimettendosi poi l'Autore al discreto Cantore circa l'imitatione dello parole, che ricercano la battuta hor lenta hor veloce . . .
und ähnlich Bonachelli, Giovanni, Canto Corona Di Sacri Gigli etc. Venetia 1642: Doveranno Prima concertarli insieme, ot osservaro gliaffotti dello parole e passi, e massime nello stili recitativi, ò rappresentativi, come altri dicono, e conform' all'affotto guidare la battuta, ricercandosi hor presta hor tarda, conforme all' occasione, hor vivacità e hora lauguidezza . . .

Der „stile rappresentativo" und mit ihm die neue Geſangsmethode beherrſchte bald die Kunſtſtätten Italiens, weltliche und geiſtliche. So fanden ſie in Rom Einführung durch Emilio de Cavallieri (auch Caoaliere geſchrieben) in Folge der Aufführung ſeines Oratoriums, rapprcsentazione di anima e di corpo. —

Eine Schaar tüchtiger Sänger, ja glänzende Geſangskoryphäen belebten Kammern und Kirchen. Hören wir den intereſſanten Bericht eines Zeitgenoſſen Pietro de la Valle: Doni de praest. mus. II. della musica dell' Eta nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata, Al. Sign. Lelio Guidiccioni, Discorso di Pietro Dolla Valle (1640):

Im Geſange ferner, von dem allein noch zu ſprechen erübrigt, iſt Mehreres zu überlegen, nämlich abgeſehen von dem Unterſchied zwiſchen dem Sologeſange und mehrſtimmigen Geſange kommt noch in Betracht ſowohl die Güte der Stimme, als die Kunſt des Sängers, und endlich die Schönheit der Compoſition, die man zu ſingen hat. Der Sologeſang erfordert Süßigkeit der Stimme oder eine vorzügliche Geſangskunſt; aber das eine und das andere mit Verſtändniß ange-

wendet, denn ſonſt ſind ſie ohne Werth. Euer Wohlgeboren loben mir aus früheren Zeiten den Lodovico, einen Falſettiſten (Falſettſopran eines Mannes nicht etwa Kaſtraten!) den ich noch aus meiner frühen Knabenzeit her kenne, indem ſie ſagen, daß eine lange Note, wie er ſie zu ſingen pflegte, weit mehr gefiel als die langen Paſſaggien der Modernen. Hierauf erwidere ich, daß Lodovico mit Verſtändniß ſang, auch hatte er die ſüßeſte Falſettſtimme; aber er wußte nicht viel von Geſangskunſt, indem er faſt niemals Paſſaggien oder andere Verzierungen, ſondern nur eine ſchöne Tonbildung und ein anmuthiges Abſchließen ſeiner erwähnten langen Töne anwendete, was vermöge der Süßigkeit ſeiner Stimme ſehr gefiel. Ferner glänzte zur ſelben Zeit, oder ein wenig ſpäter Guiſeppino, ein Tenor, welcher in gleicher Erkenntniß ſeines Talentes und in Anwendung deſſelben gerade das Entgegengeſetzte that, wie der vorerwähnte Sänger. Die Stimme Guiſeppinos war nicht gut, aber er beſaß eine ganz vorzügliche, natürliche Kehlfertigkeit und verſtand von Geſangskunſt weniger als der Zuhörer ihm beimaß. Seine Paſſaggien waren natürlich. Er ſang aber weniger mit Ueberlegung, als von ſelbſt (a se stesso) vermöge ſeines ihm eigenthümlichen Talentes. Faſt niemals hörte man eine lange Note, es ſei denn mit einem trillo remolanto.[1]) Sein ganzer Geſang beſtand aus Paſſaggien; aber er ſang nicht mit Verſtändniß, denn häufig brachte er Paſſaggien an, wo ſie nicht hingehörten; man wußte niemals, ob ſein Geſang eine heitere oder melancholiſche Stimmung wiedergeben ſollte; denn er war ſtets von einer Art oder richtiger, er war ſtets, ob am rechten oder unrechten Orte, heiteren Charakters vermöge der raſch auf einander folgenden Noten, die er beſtändig vorbrachte, ohne, glaube ich, ſelbſt zu wiſſen, welche Noten er eigentlich ſang. Ich erinnere mich

1) Hierunter verſteht Pietro de la Valle jedenfalls eine Tonformel aus wiederholten, angehauchten Note gleicher Tonhöhe beſtehend, welcher bei Caccini Trillo, in der römiſchen Schule Tremolo heißt. Vergl. Cap. VI. S. 104.

ferner der Zeiten — aber mit beſſerem Verſtändniß — des Melchior, eines Baſſiſten, welcher eine mir ſympathiſche Anmuth, und neben außerordentlicher, natürlicher Kehlfertigkeit eine Geſangsmanier beſaß, welche noch heut unſeren Baſſiſten als Norm für anmuthigen Geſang verblieben iſt. Ich erinnnere mich des Gio. Lucca, eines Falſettiſten, eines großen Koloraturſängers (gran cantore di gorge e di passaggi), welcher eine Höhe beſaß bis zu den Sternen (alto alle stelle), des Orazietto, eines trefflichen Sängers, Falſettiſten und Tenoriſten, des Ottaviucchio, des Verovio, vortrefflichen Tenoriſten, und alle dieſe drei letztgenannten ſangen in meinem Hauſe (? nel mio carro). Alle dieſe jedoch beſaßen, abgeſehen von ihren Trillern, von den Paſſaggien und einer guten Tonbildung faſt keine Geſangskunſt. Fremd war ihnen die Kunſt des piano- oder forte-Singens, fremd das allmähliche Anſchwellen und anmuthige Abnehmen des Tones, die Wiedergabe der in der Kompoſition niedergelegten Empfindung, die verſtändige Unterſtützung der Worte und ihres Sinnes, fremd die Kunſt, der Stimme eine helle und heitere oder eine düſtere Klangfarbe zu verleihen, ſie liebreich oder energiſch werden zu laſſen, je nachdem es erforderlich, fremd ferner ähnliche andere anmuthige Ausdrucksmittel, mit welchen heutzutage die Sänger glänzen. Zu jener Zeit hatte man wenigſtens in Rom noch keine Kenntniß hiervon, bis der Herr Emilio de Cavalliere in ſeinen letzten Jahren die gute Schule von Florenz einführte, indem er zuerſt in Rom eine wohlgelungene Probe ihrer Trefflichkeit gab in einer Aufführung der Chiesa nova, welcher ich, ein damals ganz junger Mann, beiwohnte. Seit jener Zeit, in welcher bei uns die gute Geſangsmanier eingeführt worden iſt, hören wir jetzt in anderer, weit anmuthigerer Weiſe, als in früheren Zeiten Künſtler ſingen wie Nicolini, Bianchi, Giovanni, Lorenzini, Mani und ſo viele Andere, welche nicht bloß denen in früherer Zeit gleichkommen, ſondern ſie

zweiffellos übertreffen, wenn nicht in Anderem, ſo doch wenigſtens darin, daß ſie ſowohl im einzeln- als mehrſtimmigen Geſange mit mehr muſikaliſchem Urtheil zu ſingen verſtehen. Es iſt unſern Sängern die ſehr wichtige Eigenſchaft eigenthümlich, daß ſie ihr muſikaliſches Urtheil in, wie oben geſagt, vollendeter Weiſe zur Anwendung bringen. Aber um von den andern Stimmen zu ſchweigen und nur von den Sopranſtimmen, dem größten Schmuck der Muſik zu reden, ſo will Euer Wohlgeboren die Falſettiſten jener Zeit vergleichen mit den natürlichen Sopranen der Kaſtraten (i Soprani naturali de Castrati), welche wir jetzt in ſolcher Fülle haben.[1]) Wer ſang in jener Zeit wie ein Guido Baldo ein Cavalier Loreto[2]), ein Gregorio, ein Angeluccio, ein Marc Antonio und ſo viele andere? Wer könnte ſie alle nennen? Das Beſte, was man früher thun konnte, war, einen guten Knaben zu haben, aber wenn dieſer erſt anfing, etwas zu verſtehen, verlor ſich ſchon die Stimme[3]) und überdies auch, wenn ſie die Stimme noch hatten, ſangen ſie doch als Perſonen, die vermöge ihres jugendlichen Alters kein Urtheil hatten, ohne muſikaliſches Urtheil, ohne Geſchmack, ohne Anmuth, wie Dinge, die ſie mechaniſch answendig gelernt hatten, was mir bisweilen beim Hören unerträgliche Nervenſchmerzen verurſachte. Die heutigen Soprane mit ihrem muſikaliſchen Urtheil, ihrem Alter, ihrem Empfinden, ihrer Erfahrung in der Kunſt, ſingen ihre Stücke mit Anmuth, mit Geſchmack, mit wahrem Anſtand, und, indem ſie ſich mit dieſen Aus-

---

1) Im Beginne der Abhandlung ſtellt Guidiglone die Behauptung auf, die Muſik ſei ſeit 1590 ſchlechter geworden, was de la Valle zu widerlegen ſucht. Nach dieſer Angabe fällt die Einführung und Verbreitung der Kaſtraten in den Zeitraum von 1590 bis 1640. Näheres iſt uns hierüber nicht bekannt. Ambros vermuthet, die Anregung ſei aus dem Orient gekommen, mit welchem damals beſonders Venedig in regem Verkehr ſtand.

2) Loretto Vittorio war der berühmteſte Sänger ſeiner Zeit. Seine Lebensgeſchichte und ſein Wirken ſind beſchrieben von Jan. Nic. Erythraeus Pinakotheka LXVIII.

3) Hiernach ſcheinen die Falſettiſten und Knaben doch nie recht genügt zu haben. Die Einführung der Kaſtraten entſprang alſo wenigſtens für die Kirche, für welche die kanoniſche Norm galt: mulier taceat in ecclesia, einem verſchiedenen Bedürfniß. —

drucksmitteln bekleiden, vermögen sie uns, ihnen zuzuhören. Von solchen Sopranen mit musikalischem Verständniß kannte die frühere Zeit nur den Padre Soto und dann den Padre Girolamo, welcher mehr in unsere Zeit als in die Vergangenheit gehört. Heutzutage sind alle Höfe, alle Kapellen reich an solchen Leuten. Und abgesehen von den Kastraten, wo waren in den früheren Zeiten jene Sängerinnen, welche wir heutzutage in seltenem Glanze strahlen sehen, eine Giulia oder Lulla, wie wir sie nennen, welche ich zwar noch kannte, aber nicht mehr in ihrer Glanzzeit. —

Es folgt nun eine Aufzählung berühmter Sängerinnen: Unter anderen wird als hervorragende Künstlerin gerühmt die Tochter Caccinis in Toscana, la Cechina genannt. Ueber den Erfolg Caccinis und seiner beiden Töchter als Sänger entnimmt Adrien de la Fage „Essais de Diphterographie Musicale, Paris 1864, S. 167, dem Werk Severo Bonini Monaco Vallimbrosano da Firenze: Prima parte de Discorsi e Regole sopra la Musica etc. Folgendes: Dans sa jeunesse Jules Caccini n'avait pas eu de rival comme chanteur; il se faisait chez lui des reunions musicales de plusieurs voix, auquelles assistait quantité de seigneurs florentins et étrangers. Tello fut sa renommée, que Henri IV et Marie de Medici l'appellèrent en France avec toute sa famille. Il fut comblé de louanges et d'honneurs, non seulement par ces souverains, mais pas quantité de grands personnages, qui eurent occasion d'entendre. Françoise[1]) et Septimie ses filles, et Marguerite, sa petite fille, furent les cantatrices du temps, Françoise ne quitta plus la cour de Florence, Septimie passa dans celle de Mantoue, et revint terminer ses jours dans sa patrie. Marguerite, après avoir brillée du plus vif éclat

1) Francesca Caccini ist auch die Verfasserin einer Oper: la liberazione di Ruggiero, aus der de la Fage l. c. Exemples de Musique S. 57 ff., wenige Stücke mittheilt.

à Florence se fit mineure-observateure de Saint-François au monastère de Saint Jérôme sur la côte Saint-Georges, ello continuait à chanter les solos parmi ses compagnes et attirait un prodigieux concours du peuple.

Der Ruhm der italieniſchen Geſangskunſt regte auch die deutſchen Muſiker, und zwar gerade die bedeutendſten an, ihr näher zu treten. Der neue Stil und mit ihm die italieniſche Geſangsmanier überſchritt bald die Alpen. Praetorius hat in ſeinem Syntagm. mus. tomus III cap. 9 eine kurze Anleitung zum Unterricht auf italieniſche Manier gegeben. Er hatte ſich vorgenommen ein eigenes „Traktätlein" hierüber zu ſchreiben. Der Tod vereitelte die Ausführung ſeines Vorhabens. Seine Arbeit hat Andreas Herbſt (der uns dies auch berichtet hat) übernommen in dem Büchlein: musica practica sive instructio pro symphoniacis u. ſ. w. (ausführlichen Titel ſiehe oben) Nürnberg 1641. Er nennt als die „fürnembſten Authores:" Giulio Caccini und Giov. Battiſta Bovicelli. Von dem Letzteren iſt uns (nach Fetis) nur ein Werk bekannt, das Herbſt jedenfalls meint: regole e passaggi di musica in Venetia 1594 (ausführlichen Titel vergleiche oben). Ein Exemplar dieſes Werkes, mit dem wir uns des näheren in der Lehre von den Paſſaggien beſchäftigen werden, beſitzt die Bibliothek des Gymnaſiums zum grauen Kloſter in Berlin. Herbſt eröffnet ſeine Geſangslehre mit dem Caccini'ſchen Satze: Quest' arte non putisce la mediocrità in den Worten: es ſei des Muſikanten Aufgabe, nicht allein zu ſingen, „beſonderen künſtlich und anmüthig zu ſingen, darmit das Herz der Zuhörer gerühret und die affectus bewegt werden, und alſo der Geſang ſeine Endſchaft, darzu er gemacht und dahin er gerichtet, erreichen möge". Hierzu, führt er des Weiteren aus, muß der Sänger nicht bloß von Natur eine gute Stimme haben, ſondern er muß auch „mit gutem Verſtande und vollkommener Wiſſenſchaft

begabet und erfahren ſein". Er muß nicht bloß verſtehen Koloraturen — „ſo von den Italis passaggi genennet werden" — zu ſingen, ſondern auch apposité zu rechter Zeit und gewiſſer Maaß anzubringen. Er beklagt ſich über jene Sänger, welche „mit ihrem allzuvielen Coloriren, die im Geſange vorgeſchriebenen limites überſchreiten und denſelben dermaßen verderben und verdunkeln, daß man nicht weiß, was ſie ſingen, auch weder den Text noch die Noten .... vernehmen viel weniger verſtehen kann." Auf daß der Text jedes Wortes und „sententia eygentlich verſtanden werde", ſei es „hoch nötig daß alle Cantores oder Sänger von Jugend auff in voce et pronunciatione articulata ſich fleißig üben." Wir erkennen der ungeſchickten Ausdrucksweiſe ungeachtet Caccinis Prinzipien wieder. Ich bin jedoch der Meinung, daß ſein Werk unſerem Andreas Herbſt nicht im Original vorgelegen hat. Was ſollte ihn ſonſt abgehalten haben, den vollen Inhalt der Caccinischen Einleitung wiederzugeben? Die Ausführungen, die ſpeciell den Geſang behandeln, wird man bei Herbſt theils ganz vermiſſen, theils nur verſtümmelt und mißverſtanden wiederfinden. So fehlte bei Herbſt faſt Alles, was oben von Caccinis allgemeinen Grundſätzen mitgetheilt worden iſt, bis auf die oben angeführten Stellen, in denen ſich doch nur ein kleiner Bruchtheil wiederfindet. Noch lückenhafter iſt der ſpezielle Theil behandelt. Es fehlt bei Herbſt die Lehre von der Intonatio und Esklamazio ganz.

Sehr intereſſant und wichtig ſind die Uebungsbeiſpiele italieniſcher Autoren, die uns Herbſt überliefert hat.

Was andere deutſche Muſiker wie Crüger: Rechter Weg zur Singkunſt. Berlin 1660, Printz und andere bringen, lehnt ſich an Herbſt an, und enthält nicht weſentlich Anderes.

B. Spezieller Theil.

Wir wollen uns im Folgenden mit der Geſangsmanier jener Zeit im Einzelnen bekannt machen. Eine Geſangſchule in unſerem Sinne liegt uns nicht vor. Vor Toſi hat kein Italiener eine Schule geſchrieben. Noch waren in dieſer Zeit die Komponiſten gleichzeitig Geſanglehrer. Sie pflegten ihren Kompoſitionen Anweiſungen an den Sänger vorauszuſchicken, wie ja auch Caccini's und Durante's Geſanglehre nur die Einleitung bilden zu ihren Kompoſitionen. Ich bin bemüht geweſen, ſolche Anweiſungen in den praktiſchen Werken der Zeit zu finden und zu verwerthen. Selbſtverſtändlich kann dieſe Arbeit nicht den Anſpruch erheben, alles vorhandene Material zu erſchöpfen. Wenn ich trotzdem an ſie herangetreten bin, ſo iſt dies geſchehen, weil ich glaube, daß das mir vorliegende Material ausreicht, um ein anſchauliches Bild entwerfen zu können.

Die bisherige Darſtellung hat ſich an Caccini anſchließen können, weil dieſer Schriftſteller bisher faſt ausſchließlich in Betracht kam.

Dagegen ſind unſere Quellen für dieſen Theil mannigfacher. Außer Caccini ſind mehrere italieniſche Autoren zu berückſichtigen, welche gleichfalls geſangs-techniſche Anweiſungen

ihren Kompoſitionen vorausgehen laſſen, und ſyſtematiſch theoretiſche Werke deutſchen Urſprungs, insbeſondere Andreas Herbſt musica practica und Johann Crüger: Rechter Weg zur Singkunſt. Wenn ich mich nun in Anordnung der darzuſtellenden Materie derjenigen der Letzteren nicht anſchließe, ſo geſchieht dies, weil das Syſtem derſelben nach unſeren Begriffen nur als eine äußerliche Zuſammenſtellung ohne inneren Zuſammenhang ſich erweiſt, zudem lückenhaft iſt und Materien nicht enthält, die anderwärts, beſonders bei den Italienern, mit beſonderer Vorliebe behandelt werden. Die Anordnung von Praetorius, Andreas Herbſt und Crüger iſt folgende: zum Singen gehören drei Dinge: Als nemblich: Natura, Ars seu doctrina, et Exercitatio. I natura:

Erſtlich (1) muß ein Sänger eine Stimme haben, in welcher drei Requisita und drei Vitia zu merken. Dieſe Requisita ſind dieſe: daß ein Sänger eine ſchöne, liebliche, zitternde und bebende Stimme und einen glatten, runden Hals zum diminuiren habe (d. h. zum Zerlegen eines Tones in mehrere), zum Andern: ein ſteten Athem ohne viel respiriren halten könne; zum dritten auch eine Stimme als Cantum, Altum oder Tenor etc. Er wehlen, welche er mit vollem und hellem Laut ohne Falseten, das iſt halber und erzwungener Stimme, halten könne."

Das zweite und dritte Requisit ſind (2) Intonatio, der Tonanſatz, der gleich wie die (3) Esklamazion und das Schwellen der Töne zur natura gerechnet wird. II. Unter doctrina verſteht er die Lehre von den Diminutiones und die Kunſt, dieſelben apposité anzubringen. Caccini beobachtet dieſelbe Reihenfolge. Auch er beſpricht Intonatio, Esclamazio und hierauf die Verzierungen und Paſſaggien, dagegen iſt die Syſtematiſirung nicht Caccini entlehnt. Dieſer wußte ſehr wohl, daß einen Ton correct anzuſetzen, ihn an- und abzuſchwellen nicht allein natura, Naturanlage ſei, ſondern eine Kunſt, die ebenſo und ſogar in erſter Linie erlernt ſein will

wie das Diminuiren! den Deutſchen dagegen erſcheint nur die Kehlfertigkeit als Kunſt. Bezüglich der Intonatio bemerkt Herbſt nur: Intonatio ſei, wie ein Geſang anzufangen und ſind darvon unterſchiedliche Meinungen; Etliche wollen, daß er in dem rechten Ton, etliche in der secunda unter dem rechten Ton, doch daß man allgemach mit der Stimme ſteige und dieſelbe erhebe, Etliche in der Tertia, Etliche in der Quarta, Etliche mit anmütiger und gedämpfter Stimme anzufangen ſey. — Esclamatio ſei das rechte Mittel die affectus zu moviren —, (bei Caccini heißt es: mezzo principale per muovere l'affetto) ſo mit erhebung der Stimme geſchehen muß: und kann in allen minimis und semiminimis mit dem Punkt descendendo angebracht und gebraucht werden. III. Unter der Bezeichnung Exercitatio folgen die Diminutiones als accentus, Verbindungen von Sekunden, Terzen ꝛc. und die Verzierungen.

Im folgenden will ich unſere Materie in derſelben Weiſe ordnen, wie es unſere modernen Geſangsmethoden thun, nämlich mit der Sprache beginnen und dann auf die Ausbildung im Einzelnen eingehen. Es wird alſo zunächſt von der Sprache, dann vom Solfeggio und der Vocaliſation und hierauf von der Intonation, dem An- und Abſchwellen des Tones, den Regiſtern und den Paſſaggien gehandelt werden, zum Schluß wird noch das mehrſtimmige Solfeggio und die äußeren Haltung des Sängers zu beſprechen ſein.

I. Die Sprache.

Welche Stellung die Componiſten der neuen Richtung dem Worte gegenüber der Muſik einräumten, haben wir oben geſehen. Für die Sänger folgt aus dieſem Prinzip das Gebot der ſorgfältigſten Behandlung des Textes, welches Caccini, Marco di Gagliano (l. c.) Durante u. A. ausdrücklich als das wichtigſte und principiellſte bezeichnen. In der Einleitung zur Daſne heißt es: Procurisi . . . di scolpir le silbabe, per far bene intendere le parole, e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch' il vero diletto nasca dalla intelligenza delle parole. Herbſt insbeſondere fordert, daß der Schüler von Jugend an ſich „in voce et pronunciatione articulata“ übe. Ignatio Donati Il Secondo Libro de Motetti a voce Sola, per Educatione de Figlioli e Figliole etc. Venetia 1636, läßt ſeine Schüler den Text, la lettera, beſonders ſtudiren, nachdem ſie das Stück ſolfeggirt haben: Quando sarà possessato bene il figliolo di Cantare lesudette noti lo applicarà poi sotto la lettera etc.

Auf die Reinheit der Vokalklangfarbe wurde das größte Gewicht gelegt. So lehrt vor Allem der berühmte

M. Gioſeffo Zarlino in ſeinen Institutione harmoniche, Vénetia 1611 terza parte cap. 45. Ma sopra il tutto (er warnt im Vorhergehenden vor dem übertriebenen Diminuiren) accioche le parole della cantilena siano intese, dobbono (sc. i. cantori) guardarsi da uno errore, che si ritrova appresso molti, cio è di non mutar le lettore vocali delle parolo, come sarebbe dire, proferire A in luoghi di E, I in luoghi di O, overo U in luoghi di una dello nominate: Ma dobbono proforiro secondo la loro vera pronunciata. Et è veramente cosa vergognosa e degna di mille reprensioni l'udir cantare alle volte alcuni goffi, tanto nello Chori, e nello Capelle publicho, quanto nelle Camere private, e proferir lo parolo corotte, quando doverebbono (dovrebboro) proforire chiare, ospedite, e sonza alcun errore: La ondo dico, cho so (per cagione di esempio) udiamo alle volte alcuni sgridacchiare (non dico cantare) con voci molto sgarbate e con attí e modi tanto contraffattí, che veramente pavino Simie, alcuna canzone, e dire, come sarebbe; „Aspra cara e salvaggia, e croda vaglia, quando doverrebbeno dire: „Aspro coro e selvaggio e cruda voglia, chi non ridorebbe? anzi (per dire meglio) chi non andrebbe in colera, udando una cosa tanto contraffatta, tanto brutta e tanto horrida? — (Freie Ueberſetzung:)

Aber vor Allem müſſen ſich die Sänger, damit die Worte des Geſangsſtückes verſtanden werden, vor einem Irrthum in Acht nehmen, den man bei vielen findet, nämlich die Vokale in den Worten nicht zu verändern, wie z. B. ein A zu ſetzen an Stelle des E, ein I an Stelle des O oder ein U an Stelle der genannten. Sie müſſen die Vokale vielmehr bilden gemäß ihrem wahren Klangcharakter. Es iſt wahrhaft ſchimpflich und nicht ſtreng genug zu tadeln, wenn man zuweilen ſowohl im Chor und in öffentlichen Kapellen, als im Privat-Muſikzimmer manche Tölpel von Sängern die

Worte verdorben ausſprechen hört, ſtatt daß ſie dieſelben klar, mit der nothwendigen Schnelligkeit[1]) und Korrektheit bilden. Ich ſage: wenn wir z. B. manche Sänger zuweilen ein Lied keifen hören, — um den Ausdruck ſingen nicht anzuwenden — mit ſehr ungeübten Stimmen und mit ſolchen Geberden und ſo verunſtalteten Manieren, daß ſie wirklich Affen gleichen und ausſprechen aspra cara und salvaggia und croda vaglia ſtatt aspro coro und selvaggio und cruda voglia, wer ſollte da nicht lachen? Wer ſoll nicht, um es richtiger auszudrücken, in Zorn gerathen, wenn er ſolche verunſtaltete, häßliche und furchtbare Dinge hört?!

Die wichtigſte Eintheilung der Vokale für den Sänger iſt diejenige in offene und geſchloſſene. Die italieniſche Sprache iſt reicher als die deutſche an offenen Vokalen. Das E, U, I und O kommt im Italieniſchen in beiden Formen vor. Dieſe wichtige Unterſcheidung iſt den alten Italienern durchaus geläufig. Durante l. c. ermahnt bez. der Mundſtellung: Circa la pronuntia delle parole bisogna far conto cantando di ragionare, e aprir la bocca dove fa di bisogno, conforme ricercano le vocali largho e restringerla nello strette e nel far passaggi si tenga sempre aperta o ristretta, come ricerca la vocale, dove occerrerá far il passaggio. Bezüglich der Ausſprache muß man beim Singen dem Verſtande Rechnung tragen und den Mund öffnen, ſoweit es nöthig iſt, ſowie es die breiten (offenen) Vokale verlangen und ihn bei den geſchloſſenen Vokalen entſprechend ſchließen, und beim Singen von Paſſaggien muß man ihn ganz offen oder geſchloſſen (d. h. weniger offen) halten, wie es der Vokal verlangt, auf den die Paſſaggie fällt. Caccini macht dieſe Unterſcheidung gleichfalls und lehrt außerdem, daß die offenen Vokale klangvoller ſeien als die ge-

1) „Espedito.“ Espodire heißt abfertigen, alſo espedito abgefertigt; bedeutet hier wahrſcheinlich ſoviel, als die Vokale und Konſonanten mit der nothwendigen Schnelligkeit bilden und wieder verlaſſen.

ſchloſſenen und weit geeigneter und bequemer zur Ausbildung — sebene molto più sonore le aperte, che le chiuse come anco più proprie e più facile per essercitare la dispositione. —

Aus alledem ergiebt ſich, daß die Anſprüche an die Sänger bezüglich der Sprache und beſonders der Reinheit der Vokalfärbung ſehr ſtrenge waren [1]).

1) Eine ausführliche Phonetik enthält das Werk Bacilly's l'art du chant, Paris 1679 (Kgl. Bibliothek Berlin) im zweiten Theil, der von der „Prononciation" handelt. Obigen ſtrengen Regeln gegenüber denke man an die Connivenz der Garciaſchen Schule, die eine Vokalveränderung (a nach oa, oa (no) nach oi, i nach ue, o nach on etc.) zuläßt, wenn es einen volleren und ſchöneren Ton zu erzeugen gilt! Auch hier iſt Rückkehr zu den alten Grundſätzen zu empfehlen! Es ſollte, wie Julius Hey verlangt, der geſanglichen Ausbildung allemal eine gründliche Ausbildung des Sprachorgans vorangehen. Eine überaus gründliche und dankenswerthe Anleitung, ſowie vortreffliches Material in Hey's Geſangesſchule Thl. 1.

II. Solfeggio und Vocaliſation, die Tonverbindung.

Das Solmiationsſyſtem des Guido Aretinus beſtand im 17ten Jahrhundert noch in voller Geltung. Auf eine Darſtellung deſſelben glaube ich verzichten zu können, da jede Muſikgeſchichte Auskunft giebt (ſehr ausführlich von Aelteren iſt Agricola: „Anleitung zur Singekunſt“ Seite 5). Die moderne Wiſſenſchaft und die Erfahrung lehren uns, daß eine ungeſchulte menſchliche Stimme ſelten über mehr als ſechs brauchbare Töne verfügt. Vielleicht iſt dieſe Thatſache auch damals bekannt und Veranlaſſung geweſen, dieſen natürlichen Stimmumfang zur Grundlage des Syſtems zu erheben, zumal in einer Zeit, wo die Vokalmuſik, insbeſondere der Kirchengeſang faſt allein in Betracht kam. Die ſieben gebräuchlichen Hexachorde bilden die Mittellage der einzelnen Stimmgattungen: Das erſte Hexachord G bis e diejenige der tiefſten Bäſſe. Nach Berichten jener Zeit waren Baſſiſten mit bedeutender Tiefe nicht ſelten. Der kurfürſtlichen Capelle unter Orlando di Laſſo in München ſollen Baſſiſten angehört haben, die das Contra H ſangen. Die Componiſten des 17ten Jahrhunderts ſchreiben für ſehr tiefe Baßſtimme. Das tiefe D wird häufig verlangt. Der Mittellage der mittleren Bäſſe und Barytoni entſpricht der Hexachord c bis a, der-

jenigen der Tenöre das Hexachord f bis $\bar{d}$, oder g bis $\bar{e}$, der Altſtimmen das Hexachord $\bar{c}$ bis $\bar{a}$, den Sopranen endlich eignet ſich das Hexachord $\bar{f}$ bis $\bar{d}$ oder $\bar{g}$ bis $\bar{\bar{e}}$. Man hat ſich die Ausbildung des Sängers des 17ten Jahrhunderts nicht etwa ſo zu denken, daß ihr, wie heutzutage die Regel, eine Ausbildung auf einem Inſtrument oder in der Theorie voranging. In jener Zeit ging die allgemeine muſikaliſche Ausbildung Hand in Hand mit der geſangstechniſchen. Der Anfänger lernte zunächſt die Noten, Pauſen, die Schlüſſel und das Solmiſationsſyſtem, beſonders die Mutation kennen. Nunmehr ging er daran die Töne, die ſeine Kehle erzeugen konnte, und deren waren in der Regel nicht mehr als ſechs zu ſingen, und er lernte im Hexachord ganze Töne und den Halbton, mi-fa, unterſcheiden, treffen und bezeichnen. War er hierin ſicher, ſo folgten die anderen Intervalle wie Terzen, Quarten u. ſ. w. Beſondere Sorgfalt wurde auf die Bildung des Halbtones verwendet, den man in semitonium minus und mains eintheilte. Man unterſchied ferner semitonium naturale und fictum, vergleiche Anlage I A. Hieran ſchließt ſich ein Capitel über die üblichen Zeichen und proportiones [1]). Ueber den erſten Unterricht in der Muſik und im Geſange berichtet uns auch Zacconi, prattica di musica Venezia. 1596 ausführlich: Libro primo, Cap. 60 Da chi si ha da cercar d'imparare a cantare, e qual cosa un scolare habbia d'imparare prima: Zuerſt erlerne der Schüler die: „mano", das Guido'ſche Solmiſationsſyſtem. Hierauf gehe er an die Mutation, ſpäter zeige ihm der Lehrer tutto il numero delle figure Musicali, e li dichi di ciasche d'una il particolare valore, die Noten und ihren Werh, ferner den Takt e li dica, in' che modo si sumministrano le figure sotto di lui. Jetzt erſt beginne der Schüler einige der geleſenen

1) Das iſt die Anordnung in Crügers „Rechter Weg zur Singekunſt". Mit ihm ſtimmen die anderen zahlreichen Traktate jener Zeit überein z. B. Daniel Friderici: Musica Figuralis etc. Roſtock 1649.

Noten zu ſingen. Der Lehrer hüte ſich aber in dieſem Anfangsunterricht die Stimme des Schülers anzuſtrengen: Si guardi . . . . . dicantar si forte che più forte cantar non possa: parendoli forse, che il ben cantare consista nel gridare, e non si avvede, che egli stanca le voci, senza alcuno profitto, ... ma si vede cantando piano anco s'impara . . . . in questa tale occasione basta di udir tanto la voce, quanto che intonando le figure non se li conoschi difetto ò mancamento.

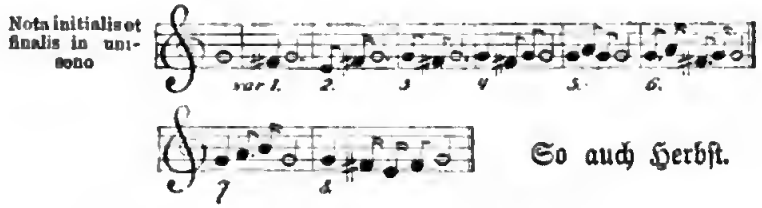
Dieſer Anfangsunterricht erſtrebte zunächſt, den Schüler muſikaliſch ſicher zu machen, gleichzeitig aber auch ihm die Reinheit der Intonation zu ſichern. Es wird ſtets und von vornherein als das vornehmſte Geſetz betrachtet; daß der Ton abſolut rein ſei. Caccini und Durante eröffnen ihre Geſangslehre mit dem Grundſatze, daß das wichtigſte Fundament jedes Geſanges ſei die intonatio, d. h. daß der Ton abſolut rein ſei, weder zu hoch noch zu tief, che nulla non manchi sotto ò cresca di vantaggio. Vergleiche die betreffende Stelle bei Caccini Cap. III und Durante: Einleitung im allgemeinen Theil. Bei dieſen erſten Uebungen kam es wohl noch weniger auf die Schönheit des Tones an, dagegen wurde auf die Reinheit des Tones ſchon jetzt auf das Peinlichſte geachtet und jedes Intervall beſonders an zahlreichen Exempeln geübt. Siehe Anhang I A. In dieſem Stadium wurde noch ausſchließlich ſolmiſirt d. h. jede Note mit ihrem Namen benannt, wodurch das Treffen der Intervalle weſentlich erleichtet wurde. Das Vokaliſiren hingegen war den Fortgeſchrittenen vorbehalten. Herbſt ſchreibt es erſt für die Accenti und Diminutionen vor. Dies Solfeggiren einzelner Töne von größtentheils längerer Dauer — Crüger ſchreibt nur Minimen und Semiminimen — diente gleichzeitig ſchon dazu, das Ohr des Schülers an eine reine Klangfarbe der fünf Hauptvokale zu gewöhnen und ihn

zu befähigen, dieſelben auf Noten längerer Dauer in völliger Reinheit beizubehalten, bekanntlich eine der größten Schwierigkeiten, mit denen der Anfänger zu kämpfen hat. Von den fünf Hauptvokalen in den Solmiſations-Silben ut, re, mi, fa, sol, la haben drei, nämlich u, e, o die offene Form (u^2, o^2, o^2) und i die geſchloſſene (i^1). Da in der italieniſchen Sprache die offenen Vokale vorherrſchen, ſo war es ſchon von dieſem Standpunkte aus geboten, mit ihnen zu beginnen und die geſchloſſenen Formen der ſpäter hinzutretenden Vokaliſation zu überlaſſen. Aber auch im Allgemeinen, demnach auch für unſere Sprache, halte ich dieſe Reihenfolge für durchaus zweckentſprechend. Die Stellung des Anſatzrohres bei Bildung des offenen Vokals erleichtert die Bildung des Tones inſofern, als ſie eine ungehemmtere Ausſtrömung des Tonſtrahles geſtattet, als diejenige bei der Bildung geſchloſſener Vokale [1]). Das meint jedenfalls Caccini, wenn er ſagt: essendo lo rimanenti (nämlich alle Vocale außer u und i) tutte in uso commune (für Paſſaggien) sebbene molto più sonoro le aperte cho le chiuse, come anco piu proprie e facile per esercitare la dispositione. Vergleiche die Uebungen in Anhang I A. Ueber den weiteren Verlauf des Unterrichts berichtet uns Crüger Capet VI. de diminutionibus notularum: „Wann nun ein Knabe vorhergehender Inſtruction nach durch ſtete und fleißige Uebungen ſo weit iſt kommen, daß er ein Stücke ziemlich fertig kan ſingen, iſt es damit nicht genug: Sondern weil finis musicae auch suavitas iſt, muß er auch angeführet werden, wie er ſich zu einer zierlichen und lieblichen Manier ſol gewehnen: Daß er fürnemlich wiſſe, die Accentus über die Noten cum judicio zuführen, wie auch andere Passaggien oder Diminutiones, nicht zwar an

1) Keine Regel ohne Ausnahme! Für ſtark gutturale Stimmen werden vielleicht die geſchloſſenen Vocale vorzuziehen ſein.

jedem Ort des Geſanges, ſondern appositè, zu richtiger Zeit und mit gewiſſer Maß anzubringen und zu appliciren", u. ſ. w. An die bisherigen Uebungen im ſylabiſchen Geſange, der den alleinigen Gegenſtand des Anfangsunterrichtes ausmachte, ſchloß ſich nun der melismatiſche. Die Vertheilung mehrerer Noten auf eine Silbe, für die zu jener Zeit der Ausdruck Diminutio üblich war. Die Diminutiones unterſchied man wieder in Accentus, Tremolo, Gruppo, Tirata, Trillo und Passaggio.

Unter Accentus zunächſt verſtand man das Zerlegen einer Note in mehrere Noten kleineren Werthes. Er unterſchied ſich von der Passaggie nicht eigentlich dem Weſen nach, ſondern nur quantitativ, indem der accentus aus weniger Noten beſtand als die Passagie. Größere Figuren hingegen bezeichnet man mit dem generellen Ausdruck: Passaggio. Diminutiones, Accenti und Passaggi werden auch ſtets zuſammen genannt. So ſagt Bovicelli l. c. bald am Anfange: Grand' avertenza dunque primieramente si deve haver nel romper le note per accentuare ò far passaggi. Crüger beſchreibt den Accentus folgendermaßen: „De Accentu. Accentus iſt, wenn die Noten folgender Geſtalt gebrochen und im Halſe gezogen werden.



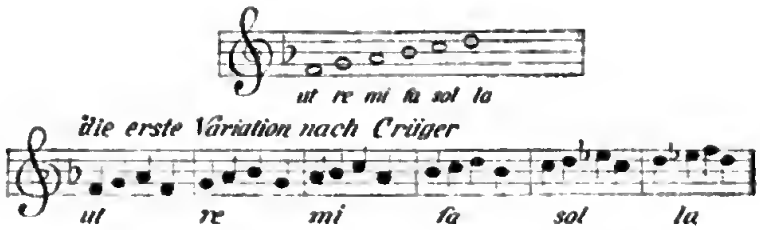
So auch Herbſt.

Hierauf folgen Accenti über die ſechs voces musicales ut, re, mi, fa, sol, la durch die Sekunda herauf.

Vergleiche Anlage I. B. Jede Note des Hexachords wird in kleinere, einander entſprechende Figuren

diminuirt. Die Worte: „im Halſe gezogen" — als Gegenſatz zu durch Luftdruck, Stöße mit der Lunge (coups de poitrine) erzeugt — deuten auf die Verbindung der Töne unter einander. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß hier diejenige Verbindung gemeint iſt, die wir heut mit Legato bezeichnen. Den Accenti ſchließen ſich diejenigen Figuren an, die wir heutzutage unter dem Ausdrucke Manieren oder Verzierungen zuſammenfaſſen; nämlich der Tremolo, Gruppo und Trillo; zu Schluß folgen die Passaggi und Tiratae, für die heut die Ausdrücke Läufe und Koloraturen üblich ſind.

Ob nun dieſe Reihenfolge, wie ſie die doctrina einhält, auch in der Praxis galt, iſt nicht mehr zu beſtimmen. Crüger l. c. meint, für Knaben in Schulen, inſonderheit die keine profession von der Music zu machen willens, ſei die Kenntnis dieſer moduli musici Italicae suavitatis nicht ſo groß nöthig, weil dieſe Manier zu ſingen vielmehr in Königliche und Fürſtliche wolbeſtalte Kapellen gehöre." Es genüge, „daß ſie ſich befleißigen die Accentus über die Noten zu machen und ſelbige nach Gelegenheit mit anzubringen, wie auch etliche der leichteſten Paſſaggien." Das deutet wohl darauf hin, daß nach den Accenti zunächſt leichtere Paſſagien und dann erſt die ſchwierigeren Verzierungen geübt wurden. Ich gehe jetzt zu dieſen leichteren Paſſaggien und Diminutionen über, und werde erſt ſpäter von den Manieren in einem eigenen Kapitel handeln. Dieſe „leichteſten" Paſſaggien oder Diminutionen bewegen ſich gleichfalls im Rahmen des Hexachords und ſind gewiſſermaßen Variationen zu den ſechs Tönen deſſelben. Sie werden ſolfeggirt, aber in der Weiſe, daß jede Figur die Bezeichnung derjenigen Note erhält, um welche ſie ſich gruppirt. Das Thema, oder memoria, wie man ſich damals ausdrückte, lautete z. B.:



Es folgen nun eine Reihe anderer Variationen über Sekunden, Terzen, Quarten u. ſ. w. Vergleiche Anlage I. B.

Herbſt und Crüger ſchreiben dieſe Uebungen in der Exercitatio vor und lehren: „damit man aber dies alles, was bisher kürzlich berichtet, deſto beſſer einnehmen und faſſen möge, muß ſolches mit allerley und vielen Exempeln auf mancherley Art diminuret, demonstriret werden," und Herbſt fügt noch hinzu: folgen etliche exempla diminutionum, ſind aber mehrentheils uff Inſtrumenten, als Violinen und Cornetten zu gebrauchen." Als den Verfaſſer derſelben bezeichnet er Franzesco Rognoni[1]). Für die Singſtimme wurde alſo jedenfalls eine Auswahl getroffen, für die in erſter Linie der Umfang der Uebung maßgebend war. Im Anhang I. B. ſind diejenigen Uebungen mitgetheilt, die ſich beſonders für die Stimmbildung eignen. Die Crüger'ſchen Uebungen ſtimmen mit den Rognoni-Herbſt'ſchen vielfach überein. Was den Stimmumfang betrifft, ſo überſchreiten die meiſten den Hexachord nur um zwei Töne in der Höhe und einen Ton in der Tiefe, jedoch ſo, daß Töne von längerer Dauer ſich ſtets im Hexachord halten und die darüber hinausgehenden nur leicht geſtreift werden, und er beſteht bei Herbſt in den Tönen e bis $\bar{g}$, bei Crüger in den Tönen d bis $\bar{f}$.

1) Die ſtädtiſche Bibliothek zu Breslau beſitzt das Manuſkript eines Paſſaggien-Werkes deſſelben Autors, das die gleiche Tendenz verfolgt. Die erſte Seite dieſes Manuſkriptes iſt von beſonderem Werthe, weil hier alle „Tenori di Canto" aufgezeichnet ſind.

Selbſtverſtändlich iſt dieſe Lage nur für hohe und mittlere Stimmen beſtimmt. Andere Stimmen ſingen in den ihnen bequemen Hexachorden. Nähere Angaben bezüglich der Ausführung dieſer Uebungen vermißt man bei Herbſt und Crüger. Weder über das Tempo, noch über die Ton-Verbindung, noch über den Stärkegrad, in dem ſie geſungen wurden, verlautet etwas. Herbſt beruft ſich als auf ſeine wichtigſte Quelle neben Caccini auf Bovicelli. Hätte ihm Bovicellis Werk „Regole e Pasaggi," vorgelegen, ſo hätte er nicht verſäumt, wenigſtens die wichtigſten der dort aufgeſtellten Normen aufzunehmen. Ich bin aber der Anſicht, daß Herbſt, trotz ſeiner ausdrücklichen Berufung auf Bovicelli, deſſen Werk ebenſo wenig je vor ſich geſehen hat wie die Nuove Musiche. Wie ließe es ſich ſonſt erklären, daß er Beiſpiele von Francesco Roguoni, Andr. Banchieri und Anderen, hingegen keines von Caccini und Bovicelli aufgenommen hat? Ich werde auf des Letzteren Werk erſt unten bei Beſprechung der Paſſaggien eingehender zu ſprechen kommen. Hier ſei nur das Nöthigſte bezüglich der Ausführung der Diminutiones mitgetheilt.

Bovicelli betont vor allem: daß jede Koloratur mit Ruhe, ohne Ueberhaſtung und maßvoll auszuführen ſei. Man hüte ſich, warnt er, beſonders vor Ueberhaſtung, onde non si viene a finire quella furia che 'se detto, la qual bisogna fuggir più che si può. Bei Paſſaggien mit Chromen und Bischromen (𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅰) müſſe man die einzelnen Noten von einander ſcheiden: le Biscrome poi, oltre la dispositione della voce, devono esser spiccate bene . . . tanto che si senta la differenza dell'una dall' altra anco nella voce. — Nur wo ſich Noten von geringerem Werth finden (𝅗𝅥), ſolle man dieſe leichter nehmen: non si devono far sentire con tanta forza. Eine gemeſſene Koloratur galt alſo als erſtrebenswerth, nicht etwa eine übereilte, verwiſchte und haſtige Kehlfertigkeit. Die Kolo-

raturen, wie ſie die Komponiſten jener Zeit, wie ſie noch Bach und Händel ſchrieben, erfordern dieſe gemeſſene Art der Ausführung. Anweiſungen ähnlicher Art bezüglich der Ausführung der Diminutiones giebt auch Zacconi l. c. cap. 66. Vergleiche unten Cap. VII. Ignatio Donati l. c. lehrt gleichfalls: Quando sara in possessato bene il figliolo di Cantare le sudetti noti, lo applicarà poi sotto la lettera, over sillaba A, E, O, come si usa di far la Goiga, e far si che il sudetto figliolo spicchi bene e batti quelle noti, con proferire tanti A, tanti E, e tanti O con voce e fiato eguale della prima in fin al ultima nota: Nachdem der Schüler die Uebungen ſolfeggirt hat, lehre man ihm den Text und außerdem laſſe man ihn dieſe Stücke auf a, e, o vokaliſiren, wie man dies zu thun pflegt bei der Ausbildung der Koloratur (gorga). Man trage Sorge, daß der Schüler (spicchi bene, derſelbe Ausdruck, den Bovicelli braucht d. h. alſo:) die Töne nicht verwiſche, ſondern deutlich von einander ſcheide und (batti quelle noti: jene Noten ſchlagen, das heißt wohl ſo viel als:) die ſchweren Takttheile betone. Es iſt zweifellos, daß die hier beſchriebene Tonverbindung unſerem Legato entſpricht. Auch diejenige Tonverbindung, welche die ſpätere Schule unter Portamento verſtand, war ſchon in der Zeit der Entſtehung des Sologeſanges bekannt. Auf der erſten Seite des Manuſkriptes des Francesco Rognoni'ſchen Paſſaggien-Werkes ſteht als erſte Uebung:

Vielfach gebräuchlich war die Verbindung von Portament und Tonſchwellen, welche Mazzocchi: Messa di voce nennt und folgendermaßen beſchreibt (Einleitung zu den Madrigali a cinque voci, Roma 1638. Questo: V significa sollevatione ò (comme si suol dire) messa di voce,

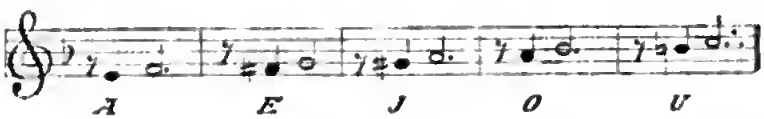
che nel caso nostro è l'andar crescendo à poco à poco la voce di fiato e di tuono insieme, per esser specie della meta del sopra detto ≻ come si vede e si pratica negli Enarmonici [1]).

Man sang die Diminutiones natürlich nicht rascher, als es mit diesen Grundsätzen vereinbar war und befolgte wohl die Regel, die Donati l. c. für das Studium seiner Lehr-Motetten vorschreibt: nämlich zuerst langsam zu üben und allmählig bei den Wiederholungen rascher zu werden: Per le prime volte non si faranno cantare con molta prestezza, ma reiterando le sudette noti sempre un poco piu prestezza per far l'abbito di cantarle tutte in un fiato etc. Aus den letzten Worten ersehen wir, daß das Streben des Lehrers von vornherein dahin ging, zusammengehöriges in einem Athem singen zu lassen. Das Nähere über das Athmen unter VII. Ueber den Stärkegrad, in welchem diese Uebungen gesungen wurden, liegen folgende Zeugnisse vor: Donati l. c. schreibt für seine Motetten vor: Si hà da cercare di' far solfeggiare bene il figliolo con voce gagliarda e piena etc. Caccini braucht einmal den Ausdruck: voce piena e naturale als Gegensatz zu voce finte: natürliche Stimme und Kopfstimme. Ich bin der Ansicht, daß Donati mit den Worten: voce gagliarda e piena auch nur diesen Gegensatz gemeint, nicht etwa hat sagen wollen, es solle mit starker Stimme geübt werden. Dies widerspräche den Grundsätzen der alten Meister: die Stimme möglichst zu schonen. Zacconi, Practica di musica cap. 66 warnt sogar ausdrücklich vor dem Ueben mit all zu starker Stimme, wenn er sagt: Siguardi di non seguitare quel si biasmato stile, di cantar si forte, che piu forte

1) Hieraus erklären sich auch Durantes Worte: per crescimento della voce e dal tuono al semituono etc. oben S. 32. Hier ist gleichfalls die Rede vom Uebergange zu einem höheren Halbton mittels Portamento und gleichzeitigen Tonschwellens. Tosi nennt diese immer „höher werdende Ziehung" in den halben Ton: messa di voce crescente (Agricola l. c. S. 57), im Gegensatz zum Tonschwellen: messa di voce.

cantar non possa: parendoli forse che il ben cantare consista nel gridare e non si avede che egli stanca le voci senza alcuno profitto e far ridere gli vicini e chi passa per quelle contrade; che se lo scolare non potesse imparare senza gridar forte, direi che gli havesse ragione: ma si vede che cantando piano, anco s'impara; zu ſchwach zu ſingen, fährt er fort, ſei aber gleichfalls unſtatthaft. Auch im piano müſſe die Stimme voll klingen, niemals hohl (vota). Beſonders ſollten ſich Kopfſtimmen vor beiden Extremen hüten, denn die voce di testa wird einerſeits producta con suono frangibile und ſei deshalb leicht unhörbar, andererſeits aber verletzte ſie das Ohr und decke die andere Stimme, wenn ſie nicht gemäßigt werde.

Zum Solfeggio trat nunmehr auch die Vokaliſation hinzu, und zwar auf die fünf Hauptvokale a, e, i, o, u in der Art, daß jede Phraſe auf einen Vokal kam. Herbſt ſchreibt z. B. vor:



Man vergleiche Anfang I B. die Formen der einzelnen Vokale waren den alten Lehrern durchaus bekannt. Caccini unterſcheidet nicht bloß mit vollſtändiger Beſtimmtheit offene (aperte) und geſchloſſene (chiuse) Vokale, ſondern würdigt auch die geſangs-techniſche Bedeutung beider Formen, indem er wie oben bereits erwähnt, die offene Form für die klangvollere und zur Ausbildung geneigtere erklärt. Zacconi, ſein Zeitgenoſſe, l. c. Libro primo Cap. 66 unterſcheidet neben den genannten Klangfarben noch eine dritte: mezze aperte für die Vocale e und o und empfiehlt, alle diminutiones von vornherein auf ſämmtliche Vokale der Sprache zu üben: per facilitare meglio questa via

(sc. Diminutionen zu erlernen) e per metterlo nella strada di farsene vero professore e proprio patrone dico, che uno se vuol far bene, bisogna che sopra qual si voglia mostra e essempio li canti tutte le cinque vocale, che sono A, E, I, O, U.

Die Bedeutung dieſer Art des Solſeggirens und Vokaliſirens für die Ausbildung beſteht darin, daß die Stimme des Schülers durch fleißiges Ueben in der natürlichen Mittellage, ohne angeſtrengt zu werden, raſch, geſchmeidig und frei von fehlerhaftem Klanggepräge wird.

Stockhauſens Verdienſt war es, den Werth dieſer Uebungen erkannt zu haben. Dies Geſetz, die Stimme in der Mittellage auszubilden und ihre Grenzen von ihr aus allmählich zu erweitern, iſt im Laufe des 18ten Jahrhunderts verloren gegangen, und erſt in neueſter Zeit, ganz beſonders von Stockhauſen, wieder zu Ehren gebracht worden. Auch in den neueren Schulen dieſes Jahrhunderts iſt der Stimmumfang der erſten Uebungen ein viel zu großer. So muthet die erſte Uebung in der Schule von Th. Hauptner. „Die Ausbildung der Stimme. Theoretiſch-praktiſche Geſangſchule" dem Schüler lange Töne im Umfange einer Octave zu. Die Uebungen 3—8 ſind geradezu ſchon darauf berechnet, den Stimmumfang zu erweitern, indem ſie von E-dur beginnend in halben Tönen aufwärts bis H-dur wiederholt werden! Sie verlangen für hohe Stimmen den Stimmumfang von $\bar{e}s$ bis $\bar{a}$. Die Schule des 18ten Jahrhunderts verfuhr in der Erweiterung des Stimmumfanges gleichfalls zu raſch. Hiller-Anleitung zum muſikaliſch-zierlichen Geſange § 9 räth zwar „der Stimme nichts abzuzwingen," ſondern alles nach und nach von ihr zu erhalten, ſeine Methode ſteht aber hiermit nicht in Einklang. Denn er will einer Sopraniſtin in ſechs Monaten den Umfang g bis $\bar{e}$ entlocken!! Der Hexachord eignet ſich ſowohl vermöge ſeines kleinen Umfangs, als auch durch ſeine einfache Tonver-

hältniſſe für Anfangsübungen in hervorragender Weiſe. Hatte dann das Organ durch anhaltende Uebungen in dieſem kleinen Umfange Leichtigkeit und Biegſamkeit erlangt, ſo war es dann an der Zeit, daran zu gehen ſeinen Umfang zu erweitern. So vorbereitet mußte, und wird ſich auch heut noch die Erweiterung des Stimmgebietes leicht vollziehen können, ohne anſtrengende und ſtimmzerſtörende Uebungen. Gerade die Accenti, dieſe kleinen Diminutiones, bilden ein hervorragendes Stimmbildungsmaterial, zu denen ſich gleichwerthig die ſogenannten Manieren, insbeſondere der Tremolo, Secundenbewegungen, hinzugeſellen, vergl. Anhang III. — Zacconi, ebendaſelbſt, bezeichnet letzteren geradezu als die vera porta d'intrar dentro a passaggi, e di impatronirse delle gorgie und fügt den treffenden Vergleich hinzu: perche con piu facilità ne va la Nave, quando prima è mossa che quando nel principio la si vuol movere, e il saltatore meglio salta, se prima che salta si promove al salto. Ferner rühmt er vom Tremolo: quel continuo mover di voce ajuta e volontieri spinge la mossa delle gorgie e facilità mirabilmente i principii dei passaggi! Darüber, was das Solfeggiren für die Bildung einer correcten Ausſprache, für die Verbindung des Wortes mit dem Tone leiſtet, iſt viel geſtritten worden. Zunächſt kann ich den Satz als unanfechtbar hinſtellen, daß es eine Nothwendigkeit iſt, die Verbindungen von Conſonanten mit den Vocalen, aus denen ja die Sprache beſteht, zu üben. Das bloße Vocaliſiren reicht nicht aus. Vergleiche Stockhauſen, Methode, Seite 23. Das wird wohl auch allgemein zugeſtanden. Nun ſagen viele: man nehme von vornherein Texte und lege ſie den Uebungen unter. Hiergegen ſpricht der Umſtand, daß in der Sprache die Verbindung von Conſonanten unter einander und von Conſonanten mit Vocalen weit complicirter iſt, als in den einfachen Silben des Solfeggio, und es würden mithin dem

Anfänger hierdurch große Schwierigkeiten erwachsen, auf den ihn eben erst jene einfachen Verbindungen der Solmisationssilben vorbereiten sollen, das hieße also mit der Thür in's Haus fallen. Man hat ferner gesagt: das heutige Solfeggio mit der siebenten Silbe si sei unbrauchbar, weil es keine Bezeichnung für die Halbtöne habe. Man muß zugeben, daß dieser Einwand der gewichtigste ist, der gegen das Solfeggio vorgebracht worden ist. Man erwäge aber Folgendes: Unserem heutigen Unterricht im Kunstgesange geht regelmäßig der Unterricht auf einem Instrument oder doch wenigstens der Elementar-Gesangsunterricht der Schule voraus. Derselbe muß dem Schüler eine vollkommene Kenntniß des musikalischen Elementarwesens verschafft haben. Einem mit diesen Kenntnissen ausgestatteten Schüler kann es nicht mehr allzu gefährlich werden, wenn er besondere Bezeichnungen für die Halbtöne nicht hat. Er wird wissen, daß er cis und nicht c singt, auch wenn er für beide die Bezeichnung ut bezw. do braucht. Ein Uebelstand bleibt das freilich immer, aber wenn es wahr ist, daß man von zwei Uebeln das kleinere wählen muß, so ist es auch klar, daß es besser ist, über jene Mängel hinwegzusehen, sie mit in Kauf zu nehmen, als gar nicht zu solfeggiren. Ja, ich glaube, hätten wir keine Solmisationssilben, wir müßten sie erfinden, um uns eine möglichst einfache Verbindung von Consonanten und Vocalen zu schaffen. — Ein weiterer Vorzug der altitalienischen Methode vor der heutigen bestand darin, daß die Uebungen ohne Begleitung eines Instrumentes gesungen wurden. Dem Schüler wurde der erste Ton des Hexachord angegeben und dann mußte er sich ohne Unterstützung weiter helfen. Es ist klar, daß der Lehrer so jede Intonationsschwankung eher bemerkt, als wenn die Begleitung den Klang der Stimme dämpft. Ferner wird der Schüler nicht bloß in der Reinheit der Intonation, sondern auch im Treffen der Intervalle sicherer, wenn er ausschließlich auf seine eigene Kraft angewiesen

iſt. Auch dieſe, längſt vergeſſene Lehre, hat Stockhauſen wiederum aufleben gemacht. Noch im Anfange des vorigen Jahrhunderts war der Vorzug dieſer Methode nicht vergeſſen. Burney Band II ſeines Tagebuches Seite 111 erzählt von der großen Sängerin Mingotti: ſie habe ihren erſten Unterricht in einem Kloſter in Glatz begonnen und zwar „à table-soc“ (sic!) wie es die Aebtiſſin, ihre Lehrerin, nannte, „nämlich ohne Klavier oder ander Inſtrument zu Hilfe zu nehmen.“ Burney, dieſer große Kenner, bemerkt hierzu ſehr treffend: „hiervon rühre wohl ihre Feſtigkeit im Tonhalten, weswegen ſie beſtändig ſo berühmt geweſen iſt. Auf dieſe Weiſe lernte ſie die Elemente der Muſik, Solfeggiren und die erſten Grundſätze der Harmonie und mußte den Discant ſingen, wozu die Aebtiſſin den Baß ſang.“ Auf den Vorzug der Begleitung durch eine zweite Singſtimme komme ich im Cap. VIII zu ſprechen.

Faſſen wir das Reſultat des bisher Geſagten zuſammen: das Solfeggiren und Vocaliſiren zum Zweck der Ausbildung der Stimme erfolgte durch Uebungen kleineren Umfangs in der Mittellage der Stimme, im Hexachord, in mäßiger Tonſtärke mit ſorgfältiger Vermeidung jeder Anſtrengung ohne Begleitung eines Inſtrumentes auf ſämmtliche Vocale der Sprache gleichmäßig. — Die bisherigen Uebungen, vergl. Anhang IB, beſtanden nicht allein in Tönen kleineren Werthes; es kamen vielmehr ſchon vielfach lange gehaltene Töne, halbe, drei-viertel und ganze Takt-Noten vor. Auf die Bildung dieſer langen Töne hat die alte Schule eine ganz beſondere Sorgfalt verwendet. Im folgenden wird nun zunächſt vom Tonanſatz und dann von der Bildung dieſer langen Töne, den Esklamazionen und dem Schnellton zu handeln ſein. Die Uebungen in denſelben gingen Hand in Hand mit denjenigen, die bisher geſchildert worden ſind.

III. Von der Intonatio (Tonanſatz).

Die Deutſchen verſtehen unter Intonatio: „wie ein Geſang anzufangen", damit wollen ſie ſagen, wie ein Ton anzuſetzen ſei. Die Meinungen berichten die deutſchen Autoren, gehen darüber auseinander, ob man anzuſetzen habe „in dem rechten Tone, oder eine Sekunda, Terzia oder Quarta tiefer und dann erſt allgemach die Stimme zu erheben habe," ferner ob man nicht mit „anmüthiger und gedämpfter Stimme anzufangen habe". Dieſe unterſchiedenen Acten nenne man Accentus. Letztere Bezeichnung iſt für den Anſatz mittels eines tieferen Intervalls zutreffend; die anzuſetzende Note wird dann eben in zwei Noten diminuirt. Als Beiſpiel für dieſen Anſatz kann gelten, was Herbſt als modo primo der Accenti simplici hinſchreibt. Hier wird jeder Ton auf dem tieferen Halbton angeſetzt und dann in die richtige Tonhöhe hinaufgezogen.

Der Streit über den Anſatz des Tones, den die deutſchen Autoren referiren, war eigentlich längſt entſchieden.

Mochte auch vielleicht die italieniſche Praxis in dieſer Richtung noch auseinander gehen, der Schöpfer des Kunſtgeſanges, der den Deutſchen als erſte Autorität geltende Caccini, hatte ſein Urtheil klar und deutlich geſprochen und es ausführlich begründet. Ich werde durch den Umſtand, daß dieſe höchſt wichtige Stelle aus den Nuove Musiche den Deutſchen nicht bekannt iſt, in meiner Anſicht noch beſtärkt, daß ihnen das Original der Nuove Musiche überhaupt nicht vorgelegen hat, daß ſie vielmehr, was ſie aus denſelben entnommen, durch Tradition oder aus unvollſtändigen Excerpten überkommen haben. Caccini eröffnet den ſpeciellen Theil ſeiner Geſangslehre mit der Beſprechung der Intonatio, die ſich dem oben Mitgetheilten anſchließt. Hier heißt es:

Per procedere adunque con ordine dirò, che i primi e più importanti fondamenti sono l'intonazione della voce, in tutte le corde, non solo che nulla non manchi sotto, ò cresca di vantaggio, ma habbia la buona maniera, come ella si debba intonare; la quale per essere usata por lo più in due, vedremo e l'una e l'altra, e con le infrascritte note mostreremo quella, che a me parrà più propria per gli altri effetti, che appresso ne seguono.

Sono adunque alcuni, che nell' intonazione della prima voce intonano una terza sotto, e alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere la buona maniera per mettere la voce con grazia, la quale in quanto

Um alſo ordnungsgemäß vorzugehen, ſo ſage ich, daß die erſte und wichtigſte Grundlage iſt: der Anſatz der Stimme in allen Lagen, nicht bloß daß er rein, d. h. weder zu tief noch zu hoch, ſondern auch gut gebildet ſei. Zwei Arten des Anſatzes ſind gebräuchlich. Beide werden wir kennen lernen und mittels der beigefügten Notenbeiſpiele zeigen, welcher von beiden ich den Vorzug gebe, zur Wiedergabe muſikaliſcher Gedanken und Empfindungen, die gleichfalls beigefügt ſind. Die Einen nun ſetzen den Ton eine Terz tiefer an, andere in der richtigen Tonhöhe, laſſen ihn aber ſtetig anſchwellen, indem ſie die letztere Methode für die richtige und anmuthigſte halten. Bezüglich der erſteren ſteht feſt, daß ſie als allgemeine Regel nicht gelten kann, weil ſie zu vielen Harmonien nicht ſtimmt. Aber auch wo man

alla prima per non essere regola generale, poichè in molte consonanze ella non accorda benchè ov' ella si possa anco usare, è divenuta oramai maniera cotanto ordinaria, che in vece d'haver grazia (perchè ancoalcuni si trattengono nella terza sotto troppo spazio di tempo, ov' ella vorebbe a pena essere accenata) direi ch' ella fosse più tosto rincrescevole all' udito e che per li principianti particolarmente ella si dovesse usare di rado e come più pellegrina, mi eleggerei in vece di essa la seconda del crescere la voce.

sie anwenden könnte, iſt ſie nunmehr ſo banal geworden, daß ſie ſtatt Anmuth zu haben, vielmehr dem muſikaliſchen Ohr verhaßt iſt, wozu allerdings auch der Umſtand beiträgt, daß manche auf der tieferen Terz zu lange verweilen, ſtatt ſie kaum anzudeuten. Anfänger dürfen dieſen Tonanſatz nur ſelten und als eine Beſonderheit anwenden. Ich ziehe derſelben die zweite Art des Anſatzes vor, das Anſchwellen der Stimme."

Der Anſatz des Tones iſt das Fundament des Geſanges; nicht bloß muß der zu bildende Ton *ſelbſt* rein, d. h. weder zu tief noch zu hoch ſein, er muß auch *korrekt angeſetzt* werden. Für Caccini kamen zwei Fragen in Betracht.

Erſtens: Darf der Ton mittels eines tieferen Intervalles, zweitens: darf er *nur* mittels allmählichen Schwellens angeſetzt werden. Die ſpätere italieniſche Schule hat für den Anſatz mittels eines tieferen Tones den Ausdruck: cercar il tuono gefunden; Suchen des Tones, Taſten nach dem richtigen Tone.

Es iſt eine eigenthümliche Erſcheinung, daß dieſe Art des Anſatzes ſich zu allen Zeiten der größten Beliebtheit erfreut hat. Schon vor dreihundert Jahren, in der Kinderzeit des Sologeſanges, galt er erfahrenen Muſikern als „banal", und noch heut muß man ihn nicht bloß von Anfängern, ſondern auch von bedeutenden Sängern hören. Es ſcheint faſt, als ob gewiſſe Fehler nicht auszurotten ſeien. Wie Caccini eifert auch noch die heutige Schule gegen dieſe Manier,

welche beſonders Anfängern gefährlich werden kann. Vgl. Stockhauſen Methode S. 18.

Ganz vollſtändig indeſſen ſoll ſie nicht verbannt ſein. Jede Regel hat ihre Ausnahme und ſo will ſie Caccini: dirado e come più pelgrina anzuwenden geſtatten. Welche Fälle er im Auge hat, iſt nicht ausgeſprochen. Es ſteht aber feſt, daß der Anſatz hoher Töne durch die Vorausnahme eines tieferen Intervalls erleichtert und dieſer ſelbſt kräftiger wird. Vgl. Stockhauſen Methode S. 18. Vielleicht hat Caccini dieſe Fälle im Auge gehabt. Die Regel für den richtigen Tonanſatz bleibt aber, ſofort in der richtigen Tonhöhe einzuſetzen. Caccini findet als Regel für den Anſatz des Tones vor, ihn leiſe anzuſetzen und anzuſchwellen: crescere la voce. Er wollte ſich mit dieſer Manier indeſſen nicht begnügen und hat hier eine Neuerung eingeführt. Dieſe Stelle, auf die wir nunmehr zu ſprechen kommen (für die Interpretation die ſchwierigſte) behandelt neben der Intonation auch die Lehre von der Esklamazion und dem Schwellton. Denn ſie ſpricht nicht bloß davon, wie man den Ton anſetzt, ſondern auch wie man ihn ausſpinnt und verklingen läßt. Unſer Thema erweitert ſich alſo und umfaßt:

IV. Die Lehre von der Intonatio im weiteren Sinn, von der Esclamazio und vom Schwellton. Tenuta di voce.

Caccini fährt fort:

Ma perchè io non mi sono mai quiotato dentro ai termini ordinari ed usati dagli altri, anzi sono andato sempre investigando più novità a me possibile, purchè la novità sia stata atta a poter meglio conseguire il fine del musico, cioè dilettare e muovere l'affetto del animo, ho travato essere maniera più affettuosa lo intonaro la voce per contrario effetto all' altro, cioè intonare la prima voce scemandola, pèro che l'esclamaziono (che) è mezzo più principalo per movero l'affetto: ed esclamaziono

Aber weil ich mich niemals mit den bekannten und von Anderen bereits erreichten Zielen begnügt habe, ſo bin ich vielmehr darauf ausgegangen, möglichſt Neues aufzufinden, ſofern daſſelbe nur zur wirkſamen Verfolgung des Endzweckes, dem der Muſiker zuſtrebt, beiträgt, nämlich Verſtand und Seele zu erfreuen, anzuregen und zu erſchüttern: ſo habe ich denn einen Tonanſatz gefunden, der noch wirkſamer iſt, auf eine dem erſten entgegengeſetzte Art, nämlich die Stimme ſtark anzuſetzen und ſie abnehmen zu laſſen. (>). Denn dieſe Art der Esklamazion iſt das wirkſamſte Mittel einen energiſchen Eindruck hervorzurufen, und die Esklamazion beſteht eigentlich in nichts anderem als darin, die Stimme wenn ſie im Abnehmen iſt,

propriamente altro non è che nel lassare della voce rinforzarla aliquanto: [1]) e tale accrescimento di voce nella parte del' soprano massimamente nelle voci finte spesse volte deviene acuto e impatibile all' udito come in più occasione ho udito io. Indubitatamente adunque come affetto più proprio per muovere migliore effetto sarà l'intonare la voce scemandola, che crescendola, perochè nella detta prima maniera, crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestiero poi nel lassar di essa crescerla di vantaggio, e però ho detto, ch' ella apparisce sforzata e cruda. Ma tutto il contrario effetto sarà nello scemarla, poiche nel lassarla il darle un poco più spirito la renderà sempre più affettuosa, oltre che usando anco tal volta or l'una ed or l'altra si potrà variare, essendo molto necessaria la variazione in quest' arte purcho olla sia indiritta al fine detto.

Dimanierachè, se questa è quella maggior parte della grazia nel cantare atta a poter muovere l'affetto doll' animo, in quei concetti di vero ove più si conviene usare tali affetti e se si dimostra con tante

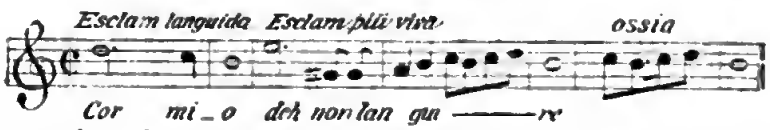
wieder ein wenig zu verſtärken. (><) Ein ſolches Anſchwellen der Stimme (<><) wenn ein crescendo vorangegangen bei Sopranſtimmen, beſonders in der Kopfſtimme, kommt oftmals ſpitz und dem Gehör unleidlich heraus, wie ich es bei mehrfachen Gelegenheiten gehört habe. Folglich wird ein unzweifelhaft zur Anregung des Gemüthes geeigneteres Ausdrucksmittel das Abnehmen der Stimme (><) ſein, als das Anſchwellen (<><). Denn in dieſer Art, wenn man nämlich den Ton anſchwellen läßt bei der Esklamazion (<><) iſt es nothwendig, dann beim Nachlaſſen derſelben ſie wieder zu verſtärken, und, wie ich geſagt habe, klingt dies gezwungen und ſpröde, dagegen den entgegengeſetzten (angenehmen) Eindruck wird das bloße Abnehmen der Stimme erzeugen; denn eine kleine Verſtärkung des Athems, wenn die Stimme ſchon im Abnehmen iſt, wird ſie weit ausdrucksvoller geſtalten. Ueberdies kann man mit der Anwendung der einen und der anderen Art abwechſeln; denn die Abwechſelung iſt in dieſer Kunſt ſehr nothwendig, damit ſie auf das erwähnte Ziel gerichtet ſei. Wenn dergeſtalt dieſe Methode einen größeren Theil einer anmuthigen Geſangsmanier, geeignet Sinn und Gemüth anzuregen, ausmacht (mit Beſchrän-

[1]) Gevaert l. c. hat m. E. dieſe Stelle vollſtändig mißverſtanden, indem er die Worte ecod sclamazione . . . aliquanto ‚unüberſetzt und unberückſichtigt läßt und gerade ſie enthalten den Schlüſſel zum Verſtändniß dieſes ſchwierigen Textes!

vive ragioni, ne viene in consequenza di nuovo, che dagli scritti s'impara altresi quella grazia più necessaria, che in miglior maniera e maggior chiarezza per sua intelligenza non si può descrivere, e nondimeno si può acquisitare perfettamente, purche dopo lo studio della teorica e regole dette, si ponga in atto quella prattica per la quale in tutte le arti si diviene più perfetto, ma particolarmente nella professione e del perfetto e cantore e della perfetta cantitrice.

Di quello adunque che possa essere con maggiore o minore grazia intonato nella maniera detta, se ne può fare esperienza nelle soprascritte note, con le parole sotto: „Cor mio deh non languire."

kung natürlich auf diejenigen Texte denen derartige Ausdrucksmittel zukommen), ſo ergiebt ſich daraus von neuem der Schluß, daß man aus der Theorie ſich gleichfalls dieſe ſo nothwendige Geſangsmanier aneignen kann. Man kann für das Verſtändniß des Geſagten ſich nicht in beſſerer Weiſe und mit größerer Klarheit äußern, als es geſchehen iſt, und nichts deſto weniger kann man es ſich vollſtändig aneignen, wenn man nur nach dem Studium der Theorie und der eingeführten Regel dieſelben in die Praxis überträgt, durch welche man in allen Künſten zu größerer Vollendung gelangt, beſonders aber in dem Beruf des künſtleriſch ausgebildeten Sängers und der künſtleriſch ausgebildeten Sängerinnen. Das oben gelehrte, das man nun in der beſchriebenen Art mit größerer oder geringerer Anmuth ausführen kann, hat man Gelegenheit anzuwenden, in den untenſtehenden Noten mit dem darunterſtehenden Text cor mio deh non languire:



pero che nella prima minima col punto si può intonare „Cor mio" scemandola a poco a poco, nel calar della semiminima crescere la voce con un poco più spirito, e verrà fatta l'esclamazione assai affettuosa per la nota anco che cala per grado, ma molto più spiritosa apparirà nella parola „deh"

mporern als man in der erſten Minima mit dem Punkte cor mio anſtimmen kann, in dem man allmählich die Stimme ausklingen, und beim Herabſteigen zur Semiminima die Stimme mit ein klein wenig mehr Athem anwachſen läßt, und man wird ſehen, daß die Esklamazion ſehr wirkungsvoll klingt auch dadurch, daß die Noten ſtufenweiſe abſteigen;

per la tenuta della nota, che non cala per grado, come anco soavissima poi per la ripresa della sesta maggiore, che cala per salto, il che ho volsuto osservare, per mostrare, non solo che cosa è esclamazione, ed onde nasca, ma che possono essere ancora di due qualità, una più affettuosa dell' altra, si per la maniera, con la quale sono descritte, o intouate nell' uno modo ò nell altro, come per imitazione della parola, quando però ella havrà (= avrà) [con] il concetto: oltre che l'esclamazioni in tutte le musiche affettuose pun (= per una) regola generale si possono sempre usare in tutte le minime e semiminimo con punto per discendere e saranno più affectuose p. la nota sussequente che corre, che non saranno nelle semibrevi, nelle quali hara (= avrà) più luogo, il ereseere e scemare della voce senza usar le esclamazioni: intendendo, che nolle musico ariose o canzonette à ballo in vece di essi affetti, si debba usare solo la vivezza del canto, il quale suole essere trasportato dall aria istessa, nello quale benchè talora vi habbia luogo qualche esclamazione, si dove lasciare l'istessa vivezza, e non porvi affetto alcuno, che habbia del languido. Il porche noi venghiamo in cognizione quanto

aber weit feuriger wird ſie erſcheinen in dem Worte „deh" durch das Aushalten der Note, welche nicht ſtufenweiſe abſteigt, wie auch durch das Aufnehmen der großen Sext (ſoll heißen kleinen Sext), welche der vorhergehenden Note ſprungweiſe folgt.

Dieſes alles habe ich bemerken wollen, um zu zeigen nicht allein, was eine Esklamazion iſt und woraus ſie entſteht, ſondern auch, daß ihrer zwei Arten ſein können, die eine lebhafter als die andere, verſchieden von einander ſowohl durch die Art der Ausführung, mit der ſie geſchildert worden ſind, indem ſie bald auf die eine, bald auf die andere Art angeſetzt werden, als auch durch den Charakter, in welchem der Sinn der Textworte veranſchaulicht wird. Ueberdies bemerke ich, daß man die Esklamazionen nach einer allgemein giltigen Regel in jeder ernſten Muſik anwenden kann, auf alle Minimis 𝅗𝅥 und Semiminimis ♩ mit dem Punkt, wenn man zu einem tieferen Intervall hinabſteigt, und ſie wird weit ausdrucksvoller ſein mit Bezug auf die nachfolgende Note als bei Semibreven (𝅝) bei denen das Anwachſen und Abſchwellen der Stimme (der volle Schwellton) mehr am Platze ſein wird, ohne Anwendung der Esklamazion. Es ergiebt ſich ferner hieraus, daß man in der Muſik heiteren Charakters oder in Tanz-Canſonetten an Stelle der genannten

sia necessario per il musico un certo guidizio, il quale suole prevalere tal volta all' arte, come altresi possiamo ancoca conoseere dallo soprascritto note, quanta maggior grazia habbiano le primo quattro crome sopra la seconda sillaba della parola „languire," cosi rattenuto dalla seconda croma col punto, che le ultime quattro uguali, cosi descritte per esempio.

Ausdrucksmittel lediglich die Lebhaftigkeit des Vortrags ſetzen ſoll. Dieſe Vortragsweiſe pflegt man herzunehmen von der Arie ſelbſt, in welcher bisweilen zwar eine Esklamazion, ſonſt aber dieſelbe Lebhaftigkeit am Platze iſt, aber keine der Ausdrucksmittel, welche einen ſchmachtenden Charakter haben. Hieraus können wir entnehmen, wie nöthig für die Muſik ein zuverläſſiges Urtheil iſt, welches oftmals den Vorzug hat vor der Kunſtfertigkeit. Wir können gleichfalls aus den obenſtehenden Notenbeiſpielen erkennen, wie viel anmuthiger die vier erſten Achtel auf die zweite Silbe des Wortes, languire klingen, wenn man auf dem zweiten punktirten Achtel gewiſſermaßen zurückhält, als wenn man die letzten Achtel ſo ſingt, wie ſie in dem obigen Beiſpiel aufgeſchrieben ſind[1]).

Der bisher herrſchenden Manier, den Ton mit einer Schwellung anzuſetzen, fügt Caccini das entgegengeſetzte Verfahren hinzu: einen ſtarken Anſatz des Tones, der allmählich abnimmt. Der Ausdruck „Esklamazion" wird jetzt definirt: „Esklamazion iſt nichts anderes, als die Stimme, wenn ſie im Abnehmen begriffen iſt, ein wenig zu verſtärken." Der Begriff Esklamazion hat alſo eigentlich mit dem Anſatz des Tones nichts zu thun. Die Esklamazion beſteht darin: die Stimmen zu verſtärken, nachdem ſie vorher abgenommen hat. Man kann ſich dieſes Verfahren in doppelter Form denken, entweder — und hieran denkt Caccini zunächſt — mit dem alt hergebrachten crescere la voce beginnen, dann Abnehmen und wieder verſtärken:

1) Auf die Vorliebe Caccinis und ſeiner Zeitgenoſſen für punktirte Rythmen kommen wir in Cap. VII zu ſprechen.

oder in der neuen Manier ſtark anſetzen, abnehmen und ein wenig verſtärken:

Die erſte Manier wird mit den Worten beſchrieben: perocche, nella detta prima maniera crescendo la voce per far l'esclamazione fa di mestiero poi nel lassar di essa crescere di vantaggio, und getadelt: ch' ella apparisce sforzata e cruda. Aus den letzten Worten ergiebt ſich auch der Sinn der Stelle: e tale accrescimento etc. Man könnte annehmen, daß unter dieſem accrescimento das Schwellen des Tones am Anfang beim Anſetzen, wovon zuerſt die Rede war, gemeint ſei. Jener Satz läßt aber keinen Zweifel aufkommen, daß es ſich um das Anſchwellen des Tones am Ende, um die Esklamazion im engeren Sinne handelt. In übertragenem Sinne nennt Caccini Esklamazion nun auch die ganze Figur; alſo:

I

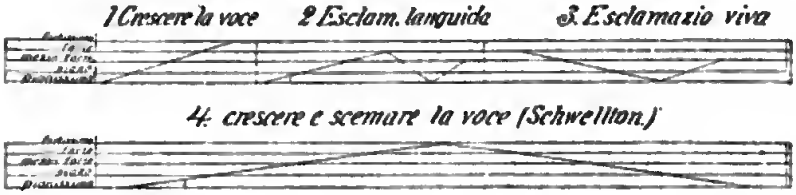
II

Er giebt der Figur II den Vorzug vor der Figur I, weil eine derartige Schwellung am Schluß beſonders bei Sopranſtimmen in Kopfſtimmen ſcharf und unleidlich klinge. Ein Grund hierfür iſt nicht angegeben. Freilich iſt der Uebergang vom ſchwachen Regiſter in das ſtarke ſchwieriger, als der umgekehrte. Dieſe Schwierigkeit bleibt, aber die gleiche, ob jener Uebergang am Schluſſe der Figur I oder der Figur II vor ſich geht, und es iſt unerfindlich, warum er am

Schluß der Figur I ſchwieriger ſein und unleidlicher klingen ſoll, als in der Figur II. Caccinis Bedenken trifft um ſo weniger zu, als er ſich die Esklamazion, die Schwellung am Schluſſe nicht denkt als ein Treiben der Stimme ins fortissimo; denn es heißt ausdrücklich in der Definition: rinforzar la aliquanto, — ein wenig verſtärken, alſo wohl nur ſoviel, als nothwendig iſt, um aus dem pianissimo in diejenige Tonſtärke zurückzukehren, welche die folgenden Töne erheiſchen, alſo wohl für gewöhnlich ins mezzo forte. Uebrigens geht er nicht ſoweit, ſeine Esklamazio II ausſchließlich für anwendbar zu erklären, im Gegentheil empfiehlt er ausdrücklich, mit beiden Formen abzuwechſeln. Denn Abwechſelung ſei ſehr nöthig in dieſer Kunſt. Er verfehlt auch hier nicht darauf aufmerkſam zu machen, daß man dieſe Ausdrucksmittel nur anwenden dürfe, wo der Sinn der Dichtung und der Styl der Compoſition es geſtatten; alſo nicht, oder wenigſtens nur mit Vorſicht, und ſelten, bei Texten heiteren oder lebhaften Inhalts; denn dieſe Esklamazionen ſeien immer eines etwas mehr oder weniger ſchmachtenden Charakters (affetto alcuno, che habbia del languido).

Ferner ſei auch bei der Wahl zwiſchen beiden Formen darauf zu achten, daß die eine: II, lebhafter ſei als die andere: I. Dementſprechend benennt er auch die Figur I Esclamazio languida, und II Esclamazio viva. Esklamazion ſchmachtenden, und lebhaften Ausdrucks. Dem textlichen Inhalt und dem Geiſt der Compoſition entſprechend ſei die Auswahl zu treffen. Der Esklamazion reiht ſich der volle Schwellton an: Das crescere e scemare della voce, senza usare le esclamazioni, d. h. ohne das Verſtärken der Stimme am Schluß. Derſelbe eigne ſich für Semibreven 𝅝, hingegen die Esclamazionen, wie ſie oben beſprochen werden, für Minimen und punktirte Semiminimen (𝅗𝅥 und 𝅗𝅥.). Es ergiebt ſich hieraus, daß

Caccini bei den Esclamazionen, im Gegensatz zum Schwellton, nicht eine völlige, langsame und allmähliche Entwickelung des Tones aus dem Pianissimo in das Fortissimo und ein entsprechendes, langsames Verlöschen des Tones verlangt. Dazu, scheint seine Ansicht, sei nur Zeit auf der ganzen Takt-Note; dagegen muß sich der Sänger auf kürzeren Noten naturgemäß mit einem raſcheren Anwachſen und Abnehmen begnügen, und es läßt sich hier ein Anschwellen bis zur vollsten Tonstärke nicht erreichen. Der Schwellton unterscheidet sich also von der Esklamazion I (languida) nicht bloß dadurch, daß das Anschwellen am Schlusse wegfällt, sondern auch dadurch, daß das An- und Abschwellen sich allmählicher vollzieht und der Ton bis ins Fortissimo gesteigert wird. Folgendes Schema möge zur Verdeutlichung beitragen.



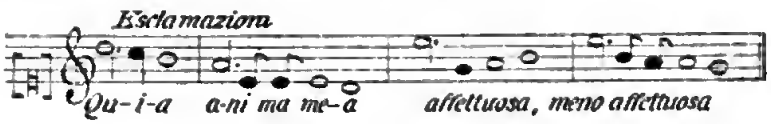
(Bei den Esclamazionen geht die Schwellung raſcher vor sich, was ich durch den größeren Winkel andeute.[1]) Für die Musice ariose e canzonette a ballo soll lediglich la vivezza del canto an Stelle jener Ausdrucksmittel am Platze sein. Hier gilt folglich das feste Aushalten der Töne ohne jedes An- und Abschwellen als die Regel. Die spätere italienische Schule gelangt zu der Manier, jede Note längerer Dauer durch An- und Abschwellen auszufüllen, gleichviel ob der Ausdruck und der Sinn es erlaubt oder nicht. Vergleiche Agricola l. c. Seite 145 IV. Hauptstück. Man kann auch hieran erkennen, welcher Um-

1) Stockhausen: Methode, Seite 19, versteht unter Esklamazion einen kräftigen Ansatz des Tones mit raſchem Abnehmen. Das ist nur die Escl. viva: die Escl. languida scheint ihm entgangen zu sein.

ſchwung ſich im Laufe der Zeit vollzogen hat. Während die altitalieniſche Schule in verſtändiger Weiſe ihre Affetti dem Genre des Muſikſtückes, dem Inhalt des Gedichtes anpaßte, werden ſie in der neueren Schule des 18ten Jahrhunderts ſchablonenmäßig, lediglich des Wohlklanges wegen angewendet. Die alte Schule unterſucht ſorgfältig, wo iſt ein Schwellton, wo und welche Esklamazion iſt angebracht, wo ſoll die tenuta di voce vorherrſchen. Die neuere Schule kennt die Esclamazionen gar nicht mehr und die Schablone heißt: jeder Ton längerer Dauer muß durch einen Schwellton belebt ſein. Unſere moderne Schule ſollte zur alten Methode zurückkehren. Verſtändige Lehrer müſſen einſehen, daß eine ununterſchiedene Anwendung des Schwelltones nicht bloß ermüdend wirkt, ſondern zuweilen gerade zu ſinnlos iſt. Ich erinnere z. B. an die erſten Worte des Elias in Mendelsſohns gleichnamigen Oratorium: „So wahr der Herr, der Gott Israels lebet, es ſoll dieſe Jahre weder Thau noch Regen kommen, Ich ſage es denn". Das „Ich" läßt der Componiſt auf $\bar{d}$ einen vollen $^4/_4$ Takt aushalten. Hier iſt ein kräftiger energiſcher Einſatz, mit Glottisſchlag, am Platze und ein feſter, anhaltender Ton im Forte, aber kein ſchmachtender Schwellton.

Von den beiden Esklamationen iſt die Ecclamzio viva noch heut gebräuchlich; die Esclamazio languida fällt nach unſerer Auffaſſung unter den Begriff: Schwellton, messa di voce, nur mit dem Unterſchiede, daß die kleine Verſtärkung am Schluß ungebräuchlich geworden iſt. Es iſt indeſſen kein Grund einzuſehen, warum dieſes Zurückkehren zu einer mittleren Tonſtärke unanwendbar wäre. Ich finde im Gegentheil dieſe Vermittelung durchaus edel, und würde ſie auch beim eigentlichen langen Schwellton für anwendbar erachten. Es wirkt das allmähliche Wiedergewinnen des mezzo forte oder forte angenehmer als der plötzliche und unvermittelte Uebergang. Es müßte denn die Stelle ſelbſt gerade dieſen Effect erheiſchen.

Die Esklamazionen und der Schwellton ſtehen nicht umſonſt bei Caccini am Anfang der Geſanglehre. Dieſer ihnen eingeräumte Platz beweiſt, welche Wichtigkeit ihnen beigemeſſen wurde, nicht bloß als den vorzüglichſten Ausdrucksmitteln, ſondern auch als den prinzipalſten Bildern der Stimme. Auch bei anderen Schriftſtellern der Zeit wird der Schwellton unter demſelben Geſichtspunkte betrachtet und gleich hochgeſchätzt. Domenico Mazzocchi in ſeinen Madrigali a cinque voci hat ein eigenes Zeichen: C für den Schwellton und beſpricht ihn folgendermaßen: Questo C dinoterà, che si come nelle tenute si hà prima da crescer con soavità la voce di spirito e non di tuono (dieſer Gegenſatz bezieht ſich auf die messa di voce crescente, das Anſchwellen der Stimme di spirito und zugleich di tuono, von dem oben S. 56 die Rede war) così anche doppo successivamente si debbe à poco à poco andar smorzando e tanto pianeggiarla insino, che si riduca all' insensibile, o al nulla, cavato da una Cisterna, la quale così rispondeva à certe voci e con tutto che sia cosa leggiera e so ne possa far di meno; serve più di norma notabilmente alle Parti, perche procedino con unione alle communi intesioni e remissioni delle voci; e questo accio con quella finezza che si puo maggiore; si renda aggiustato il Concerto, come vi prova (per essempio e riesce miralbilmente) nell' ottavo Madrigale fatto quasi à questo effetto. — Charakteriſtiſch iſt der Vergleich cavato da una cisterna. — Auf der erſten Seite des oben erwähnten Rognoniſchen Manuſcriptes befindet ſich eine Zuſammenſtellung der üblichen Affetti, auch die Esclamazio beiderlei Geſtalt. Rognoni nennt ſie: Esclamazio affettuosa und meno affettuosa. Er notirt:



Ignatio Donati l. c. N. 5. ermahnt ſeine Sänger zu einer ruhigen und breiten Ausführung der Exklamazionen, indem er ſagt: In questa sorte di Cantilena di voce sola non si deve mai Batter la battuta, ma solo attendere a Cantare con misura Larghissima posatamente, con far quelli affetti; esclamazioni di crescere e mancar la voce a tutte suo potere, con rinforzare la voce a suo luogho, e tempo, e non cantar con ansietà e Timore. Perche il Signor Organista vede nel suo libro tutto quello, che dice il Cantante, e se anco aggiungessero altri passaggi, sempre aspettarà e darà tempo con il suo sonare, di ben fare: Però ci vole pacientia. Dem Sänger war hiernach bezüglich des Zeitmaßes die größte Freiheit gelaſſen. Er durfte, um einen ſchönen Schwellton, eine Paſſagie oder eine andere Verzierung anzubringen oder breit auszuführen, ritardiren, andererſeits, aber auch wo der Vortrag es erheiſchte wiederum eilen. Caccini ſagt an einer Stelle, die ich vorausnehme: avvenga che il nobile maniera sia cosi appellata da me quella, cho va usata senza sottopirsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno, secondo i concetti delle parole, onde ne nasca quel canto in sprezzatura che si è detto.

Dieſelbe Vorſchrift gibt Durante l. c., wenn er ſagt: der Sänger müſſe ſingen: con la Batutta larga, ich überſetze: mit größter Freiheit bezüglich des Tactes und Horatio Modiana, in ſeinen Primitie di sacri concerti a voce sola Venetia 1623 in der Anweiſung alli Signori Cantori. Avertiscano li Signori Cantori, che non sono molto prattichi del Cantare moderno, e con dispositione a non sgomentarsi nelle Passaggi espressi con Semicrome e talvolta con duplicate più veloci per schivare la multiplicità delle note; suspendosi la Batutta si cantano conforme alla dispositione del Cantante tanto l'une quanto l'altre,

rallentandosi sempre aliquanto la voce nel fine del Passaggio. Rimetendosi poi l'Autore al discreto Cantore circa l'imitatione delle parole, che ricercano la battuta hor lento hor veloce etc.

Die Deutſchen geben nicht mehr als die oben mitgetheilte Definition der Esklamazion. So unterſcheidet Crüger l. c. die Esclamazio languida, und affetuosa, viva und più viva. Ueber das crescere e scemare äußert er ſich nicht. Beiſpiele für Esklamazionen und Schwelltöne vergleiche Anhang II und IV. 4. a. b. Caccini hat Stücke eigener Compoſitionen mit Vortragszeichen verſehen, die ebendort mitgetheilt ſind.

V. Die Regiſter.

Bevor wir uns mit der Theorie der altitalieniſchen Schule bekannt machen, iſt es unerläßlich den heutigen Stand der Frage feſtzuſtellen. Es ſtehen ſich zwei Meinungen gegenüber, die man als Zwei- und Drei-Regiſter-Theorien bezeichnen kann.

Jene kennt für alle Stimmgattungen nur zwei Regiſter: die Bruſtſtimme und die Kopfſtimme; dieſe drei Regiſter: die Bruſtſtimme, Falſett- oder Mittelſtimme und die Kopfſtimme. Erſtere iſt die Theorie des 18ten Jahrhunderts. Agricola gibt uns l. c. Seite 22 eine ausführliche Beſchreibung der Regiſter. Trotz der drei üblichen Bezeichnungen Bruſt-, Falſett- und Kopfſtimme gebe es nur zwei Regiſter indem die letzteren identiſch ſeien. Unter Bruſtſtimmen, im weiteren Sinn, verſtanden die Italiener diejenige Stimme, welche eine größere Anzahl Töne mit der Bruſtſtimme erzeugte als mit der Kopfſtimme, alſo z. B. Soprane, welche von letzterer erſt von $\overline{\overline{g}}$ an, Tenöre, welche von derſelben erſt von $\overline{a}$ an Gebrauch machten. Kopfſtimmen dagegen nannte man ſolche Stimmen, bei denen dieſes Regiſter vorherrſchte; alſo z. B. Soprane, welche ſchon das $\overline{\overline{d}}$ oder $\overline{\overline{e}}$, Tenöre, die ſchon das $\overline{e}$ oder $\overline{f}$ mit Kopfſtimme ſangen. Noch heut wird dieſe Theorie nicht blos von Geſangslehrern, ſondern auch

von Phyſiologen und Aerzten vielfach vertheidigt, ſo in neuerer Zeit wieder von Mackenzie: „Singen und Sprechen. Hamburg und Leipzig 1887 Seite 33. ff. Die andere Theorie iſt von Garcia in ſeiner der Akademie gewidmeten Schrift begründet worden und kann heut als die herrſchende Meinung bezeichnet werden. Dr. Michael in ſeinem kleinen Buche, Bildung der Geſangs-Regiſter. Hamburg und Leipzig 1887 hat ſie wiederum von neuem wiſſenſchaftlich begründet. Ueber den Begriff Bruſtſtimme iſt eine Meinungsverſchiedenheit kaum vorhanden. Garcia und auch Michael wollen ein tiefes und hohes Bruſtregiſter unterſcheiden. Die Drei-Regiſter-Theorie unterſcheidet nun ueben der Bruſtimme noch zwei Regiſter charakteriſcher Klangfarbe: das Falſett- oder Mittel-Regiſter und die Kopfſtimme[1]). Die zwei Regiſter-Theorien hingegen kennt neben der Bruſtſtimme als beſonderes Regiſter, nur das Regiſter welches die andere Theorie als Kopfſtimme bezeichnet, braucht aber für dieſelbe auch den Ausdruck Falſett. Der Begriff der Mittel- oder Falſett-Stimme im Sinne jener Theorie iſt ihr unbekannt. Nach der Drei-Regiſter-Theorie machen Frauen von allen drei Regiſtern Gebrauch — nur manche hohe Soprane entbehren zuweilen der Bruſtſtimme, voix de poitrine —, Männer hingegen nur von zwei Regiſtern: der Bruſt- und Mittel-Stimme. Daß Bassi und Barytoni ſich der Kopfſtimme nur zu ganz beſtimmten Effecten, insbeſondere in der komiſchen Oper, bedienen, hat ſchon Garcia feſtgeſtellt. Dagegen geſtatten manche den Tenoriſten den Gebrauch der Kopfſtimme, voix de tête, während ihn Andere unterſagen; ſo unter anderen auch Stockhauſen. Auch über die Grenzen der Regiſter herrſcht Meinungsverſchiedenheit. Während z. B. Garcia das Mittel-Regiſter des Bary-

1) Die Mittelſtimme und die Kopfſtimme biete ſagt Michael l. c. zwar ein faſt identiſches Kehlkopfbild. Die Differenz der Klangfarbe bei gleicher Geſtalt der Stimmerzeuger, ſei bedingt durch die Verſchiedenheit der Muskelwirkung, die dieſe Geſtalt producirt. Der Stimmbandmuskel ſei der Leitungsmuskel des Mittel-Regiſters, der Stimmbänderſpanner hingegen derjenige des Kopfregiſters.

ton erſt bei *h* beginnen läßt (ebenſo Th. Hauptner, Ausbildung der Stimmen, S. 8), nimmt es nach Stockhauſen ſchon ſeinen Anfang bei *c* bez. *d*.

Das aber iſt heut allgemein anerkannt, daß ſich die Regiſter in derſelben Stimme kreuzen, und nicht etwa ein Regiſter da beginnt, wo das andere aufhört. Das hat ſchon Hiller: „Anweiſung zum muſikaliſch-richtigen Geſange" § 15 richtig gelehrt, während z. B. Mannſtein in ſeiner großen italieniſchen Geſangsſchule cap. 6 wiederum irrthümlicher Weiſe das höhere Regiſter als Fortſetzung des tieferen charakteriſirt und nicht bemerkt, daß das tiefere in die Sphäre des höheren eingreift und umgekehrt. Im folgenden wird die Terminologie der Drei-Regiſter-Theorie zu Grunde gelegt werden, nur mit der Modification, daß der Ausdruck Falſett nicht für Mittelſtimme angewendet wird. [1])

Caccini kennt nur zwei Regiſter: das natürliche Regiſter, voce piena e naturale und die künſtliche Stimme voce finte, d. h. die Kopfſtimme. Bei der Beſprechung der Esclamazio giebt er der Esclamazio viva den Vorzug, weil bei der Esclamazio languida das Verſtärken am Schluß einen Uebergang aus der voce finte in die natürliche Stimme bedinge, und dies oft unleidlich klinge, insbeſondere bei Sopranen. Hieraus darf man nun ſelbſtverſtändlich nicht etwa ein Verbot der Anwendung der voce finte überhaupt folgern: im Gegentheil per argumentum a contrario ſchließen, daß der Gebrauch der voce finte im allgemeinen wohl erlaubt ſei. Auch daraus, daß er neben der Esclamazio viva die andere Form, die Esclamazio languida nicht völlig verwirft, folgt ebenfalls, daß er mit der Anwendung

1) Selbſtverſtändlich verſtehe ich als Anhänger der „Drei-Regiſter-Theorie" unter Falſett nicht etwa Kopfſtimme, ſondern Mittelſtimme. —

der voce finte, der Kopfſtimme im allgemeinen einverſtanden iſt und von ihrem Gebrauch nur für den oben erwähnten Specialfall abräth. An einer anderen Stelle, die ich hier vorausnehme, heißt es (vgl. S. 90); sarà pereio utile, avertimento, che il professore di quest' arte, poichè egli deve cantar solo sopra chitarrone, o altro strumento di eorde, senza essere forzato accomodarsi ad altri, che a se stesso, si elegga un tuono nel quale possa cantare in voce piena e naturale per isfuggire le voci finte, nelle quali, per fingerle (o almeno nel forzate) occorendo valersi della respirazione per non discoprir le molto, poichè per lo più solgliono offendere l'udito e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spirito al crescere e scemare della voce alle esclamacioni, e tutti gli altri affetti che habbiamo mostrati facciasi che non gli venga meno poi ove è bisogno, ma dalle voce finte non può nascere nobilità di buon canto, che naseerà da una voce naturale comoda per tutte le corde ete. (Ueberſetzung S. 90). Die hier gemißbilligte Anwendung der Kopfſtimme kann man gleichfalls unmöglich als ein allgemeines, für alle Fälle giltiges Verbot auffaſſen. Es bezieht ſich daſſelbe viel mehr nur auf den professore di quest' arte, alſo auf Männerſtimmen, Tenöre und Bäſſe. Kaſtraten waren in jener Zeit noch nicht in Aufnahme und Falſettiſten kamen wohl als Lehrer kaum in Betracht. Caccinis Regiſter-Theorie iſt alſo folgende:

Soprane und weibliche Altſtimmen, ſeien es nun Frauen, Falſettiſten oder Knaben machen von zwei Regiſtern Gebrauch. 1. der natürlichen Stimme, voce piena e naturale, unter welcher die Begriffe Bruſt- und Mittelſtimme fallen, 2. von der künſtlichen Stimme, der voce finte, der Kopfſtimme. Letztere wird auch verwendet zur Bildung der Schwelltöne und Esklamazionen, wodurch eine einheitliche Ver-

ſchmelzung der Regiſter mit einander bedingt iſt. Männerſtimmen machen nur von der voce piena e naturale Gebrauch, alſo der Bruſt- und Mittelſtimme und ſollen die voce finte, die Kopfſtimme vermeiden. Gerade hierin ſtimmt Caccini mit unſerer modernen Anſchauung überein, die das Fiſtuliren der Männerſtimme als unſchön zurückweiſt. Vergl. Stockhauſen: Methode Seite 12 und Michael l. c. Seite 42: „Wenn wir das Bruſtregiſter als den Schwerpunkt des männlichen Stimmorgans bezeichneten, darf das Kopfregiſter, wenigſtens ſoweit daſſelbe wirklich ſchön iſt, hauptſächlich als der Frauenſtimme angehörig bezeichnet werden.“ Auch die Begründung Caccini's könnte in jeder modernen Schule gelten. Die Fiſtel der Männerſtimme klingt ſtets dünn und beleidigt das Ohr. Ein Ausgleich mit der natürlichen Stimme zu einer natürlichen Einheit iſt kaum zu erzielen. [1]) Wenn Caccini ferner behauptet, dieſes Regiſter verlange mehr Athemaufwand als der natürliche, ſo meint er dies wohl in folgendem Sinne: das Verſtärken des Luftſtromes erhöht den Ton bei gleichbleibender Muskelſpannung; wo alſo die Grenzen der Muskelſpannung erreicht ſind, wird eine Verſtärkung des Athems nothwendig ſein, um noch höhere Töne zu erzielen. In dieſem Regiſter wird dieſe Nothwendigkeit eintreten, wie Caccini richtig ſagt: ne le forzate, bei den verſtärkten höchſten Tönen. — Das von den Italienern auf Männerſtimmen beſchränkte Verbot des Gebrauches der Kopfſtimme erſtrecken Praetorius, Herbſt, Crüger und andere

1) Vortrefflich iſt Caccinis Bemerkung (vergl. S. 21), daß der Vocal „i“ Tenorſtimmen beſſer liege, als der Vokal „u“, während bei Sopranen das entgegengeſetzte Verhältniß gegeben ſei. In der That unterſtützt der Vokal „i“ die Bildung der Mittelſtimme, beſonders in der Höhe, während ſpitzen Sopranen der Vokal „u“ Rundung und Fülle giebt. Vergl. Stockhauſen, Methode S. 19. Beſtätigung findet dieſe Beobachtung durch die neuerer Zeit feſtgeſtellten Eigentöne der Vocale i1 und u1, welchen Trautmanns Unterſuchungen (Die Sprachlaute, Leipzig 1884) zu Folge die Töne f4 (für i1) und g2 (für u1) entſprechen. Vergl. auch Sievers „Grundzüge der Phonetik“ u. ſ. w. Leipzig 1885, S. 86. „Beim u werden die tieferen Theiltöne des Stimmtones verſtärkt und die höheren gedämpft, beim i umgekehrt.“

deutſche Autoren eigenthümlicher Weiſe auf alle Stimmgattungen, wenn ſie als Requiſit des Sängers verlangen: er ſolle eine Stimme als Cantum, Altum oder Tenor ꝛc. erwehlen, welche er mit vollem und hellem Laut ohne Falſeten (das iſt halber und erzwungener Stimme) halten könne. Daß Frauen- und Knabenſtimmen der Kopfſtimme nicht entrathen können, muß für jene Zeit ebenſo zutreffen, wie für heute. Die natürlichen Geſetze der Stimme ſind unveränderlich. Wenn auch in den Kompoſitionen der damaligen Zeit die Soprane das $\bar{g}$ ſelten überſchreiten, ſo iſt doch auch für dieſen Umfang die Kopfſtimme unentbehrlich, wenigſtens im piano. Dies Verbot, die Kopfſtimme zu brauchen, bei den Italienern auf Männerſtimmen beſchränkt, erſcheint unverſtändlich auf alle Stimmen ausgedehnt. Ich nehme an, daß die Deutſchen die ſchönen und klangvollen Töne der weiblichen Kopfſtimme, welche bei Sopranen etwa von $\bar{c}$ aufwärts beginnen, gar nicht für „künſtliche Stimme" hielten, weil bekanntlich dieſe Töne mit dieſem Regiſter gebildet, großer Kraft und Schönheit fähig ſind, daß ſie vielmehr nur die tieferen Töne, bei Sopranen die Töne c—$\bar{c}$, alſo die Grenztöne der Kopfſtimmen nach der Tiefe, als „künſtliche Stimme" anſahen, und für ſie das natürliche Regiſter, alſo Bruſt- und Mittelſtimme, vorzogen. M. a. W.: ſie verbieten die Anwendung der „künſtlichen Stimme" für die tiefen dieſer Regiſter zugänglichen Töne und meinen die in Wahrheit mit Kopfſtimmen gebildeten höheren Töne (bei Sopranen die zweigeſtrichene Octave $\bar{c}$—$\bar{\bar{c}}$) ſeien gar nicht mit „künſtlicher Stimme" (Kopfſtimme) gebildet. Bei den Männerſtimmen war der Gegenſatz zu der natürlichen Stimme auffallend und unverkennbar; hier aber war ein Irrthum möglich. —

Für die heutige Terminologie empfiehlt es ſich, das Wort: Falſett nicht identiſch mit Mittelſtimme zu brauchen. Falſett iſt die alt überkommene Bezeich-

nung für die falſche, erzwungene Stimme und iſt, bevor die drei Regiſter-Theorie begründet wurde, ſtets identiſch mit dem Begriff Kopfſtimme gebraucht worden. Es empfiehlt ſich alſo nicht, für die Mittelſtimme gleichbedeutend Falſett zu ſetzen, ſondern zu unterſcheiden: Bruſt-, Mittel- und Kopfſtimme.

VI. Die Manieren, der Trillo, die gehauchte Vokaliſation, der Tremulo und Gruppo. — Einige andere Verzierungen.

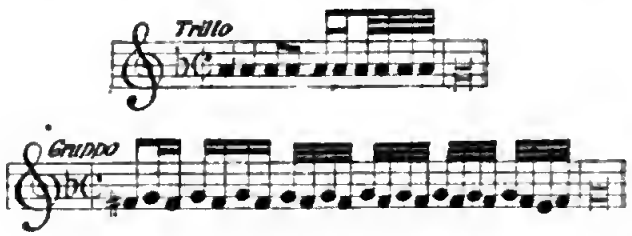
Wir kehren nunmehr zu der oben begonnenen Darſtellung der Diminutiones zurück. Caccini, in deſſen Darſtellung dieſe Materie ſich unmittelbar an die Beſprechung der Esklamazionen und Schnelltöne anreiht, lehrt Folgendes:

Ma perchè molte sono quelle cose, che si usano nella buona maniera di cantare, che por trovarsi in esse maggior grazia descritte in una maniera fanno contrario effetto l'una dall' altra, onde si dice altrui cantare con più grazia o men grazia, mi faranno ora dimostrare prima, in che guisa è stato descritto da me il trillo ed il gruppo, e la maniera usata da me per insegnarlo a gl'interessati di casa mia ed in oltro poi tutti gli altri effetti più

Aber weil viele derartige Dinge in der heutigen Geſangsmanier in Uebung ſind, welche für ſehr anmuthig gelten, aber wenn auch in einer und derſelben Weiſe geſchrieben, doch in der Ausführung ganz verſchieden von einander klingen (woher man von Sängern mit mehr oder weniger Anmuth ſpricht), ſo will ich jetzt zeigen, in welcher Weiſe von mir der Triller und der Gruppo geſchrieben werden, und die Art und Weiſe, dieſelbe den Geſangsbefliſſenen meiner Umgebung zu lehren, und ferner noch die anderen nothwendigen Verzierungen, da-

necessarii, acciò non resti squisitezza da me osservata, che non si dimostri.

mit nicht eine von mir beobachtete Gesangsverschönerung unbeschrieben bleibe.



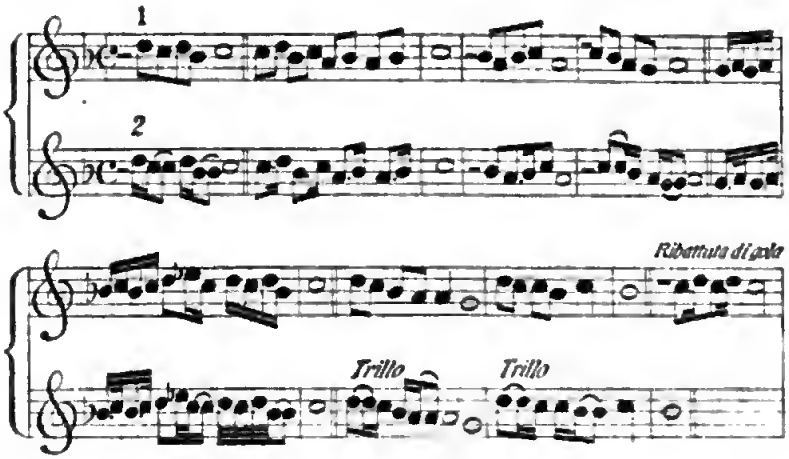
Il trille descritto da me sopra una corda sola non è stato per altra cagione dimostrato in questa guisa, se non perchè nello insegnarlo alla mia prima moglie ed ora all' altra vivente con le mie figliole, non ho osservato altra regola, che l'istessa, nella quale è scritto e l'uno e l'altro, cioè il comminciarsi dalla prima semiminima e ribattere ciascuna nota con la gola soprn la vocale: „a" sino all' ultima breve, e somigliamente il gruppo; il qual trille e gruppo quanto con la auddetta regola fosse apprese in grande eccellenza dalla mia moglie passata lo lascierò guidicare à chiunque ne' suei tempi l'udi cantare, come altresì lascio nel guidizio altrui, potendosi udire in quanta squisitozza sia fatto dall' altra mia vivente, che se vero è che l'esperienza sia maestra di tutte le cose,

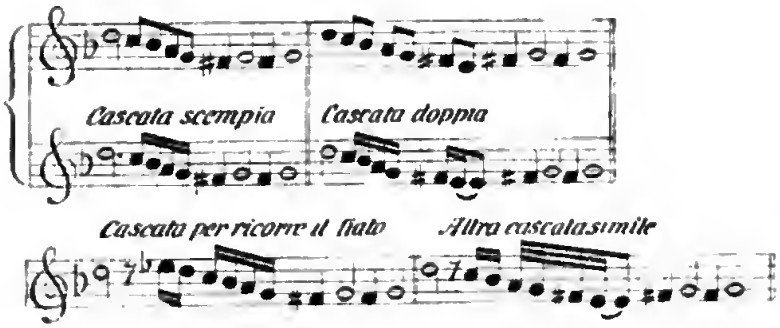
Der von mir notirte Triller auf einer Tonſtufe iſt aus keinem anderen Grunde in dieſer Weiſe gezeigt worden, als weil ich beim Unterricht meiner erſten Frau und ſpäter meiner jetzt lebenden Frau, wie auch meiner Töchter, keine andere Regel beobachtet habe als ſich aus dem Hingeſchriebenen, für beide, Trillo und Gruppo, ergiebt, nämlich mit der erſten Semiminima zu beginnen und jede Note mit der Kehle auf dem Vocal a anzuſchlagen bis zur letzten Brevis, und gleicher Art beim Gruppo. Mit welch großer Vortrefflichkeit nach dieſem Verfahren der Triller und Gruppo von meiner erſten Frau erlernt worden iſt, laſſe ich Jeden beurtheilen, der ſie ihrer Zeit hat ſingen hören, ſowie ich Andere beurtheilen laſſe, mit welcher Feinheit er von meiner zweiten, jetzt lebenden Frau ausgeführt wird. Wenn es wahr iſt, daß die Erfahrung die Meiſterin aller Dinge iſt, ſo kann ich mit einiger Zuverläſſigkeit behaupten, daß man keine beſſere Manier des Lehrens und

posso con qualche sicurezza affermare, o dire non si potere usare miglior mezzo per insegnarlo, ne miglior forma per descriverlo, che como si è espresso e l'uno e l'altro.

Il qual trillo e gruppo, per essere scala necessaria a molte cose, che si descrivono e sono effetti di quella grazia, che più si ricerca per ben cantare e come sopra è detto, scritte in una maniera o in altra fanno il contrario effetto di quello, che fa di mestieri, mostrerò non solo como si possono usare, (ma) etiandio tutti essi effetti, descritti in due maniere con l'istesso valore delle note, acciò tutta via venghiamo in cognizione, como sopra è replicato più volte, che da questi scritti insiemo con prattica si possono impararo tutto le squisitezze di questa arte.

keine beſſere Form des Aufſchreibens anwenden kann, als die hier für beide Verzierungen beſchriebene. Da der Trillo und der Gruppo eine unumgängliche Leiter zu vielen anderen hier beſchriebenen Dingen bilden, und zu den Ausdrucksmitteln gehören, welche man für den Kunſtgeſang fordert und welche wie geſagt, anders aufgeſchrieben, einen dem gewünſchten entgegengeſetzten Eindruck machen, ſo werde ich (man ergänze, damit bei den jetzt zu beſchreibenden Ausdrucksmitteln der Sänger nicht in Gefahr komme, dieſelbe falſch zu geſtalten) zeigen, nicht allein, wie man dieſe Ausdrucksmittel anwenden kann, ſondern auch zwei Arten derſelben aufſchreiben, mit dem entſprechenden Nothenwerth, damit man erkenne, wie oben mehrfach wiederholt iſt, daß man aus dieſer Schrift verbunden mit der Praxis, alle Feinheiten der Geſangskunſt erlernen kann:





Poichè per le note soprascritte in due maniero voggiamo haver più grazia il numere secondo che il numero primo acciò adunque ne possiamo far migliore esperienza, saranno qui appio descritte alcune di osse con le parolo sotto, ed insiemo il Basso per lo Chitarrone o tutti passi affettuosissimi con la prattica do quali altri potrà essercitarsi in loro od acquistarne ogni maggior perfezione.

E perchè negli ultimi due versi sopra le parole: „Ahi dispietato amor", in aria di romanesca e nel madrigalo appresse: „Deh dove son fuggiti", sono dentre tutti i migliori affetti, che si possono usare intorno alla nobilità di questa maniera di canti gli ho voluti perciò descrivere, si per mostrare, dove si deve croscere e scemare la voce, a faro l'esclamazioni, trilli e gruppi, ed in somma tutti i tesori di

Aus den oben in zweierlei Manier aufgeſchriebenen Notenbeiſpielen erſehen wir, daß Numero zwei eleganter iſt als Numero eins; zum Zweck beſſerer Nutzanwendung ſeien unten einige der bisher vorgekommenen Manieren mitgetheilt mit Textunterlage und Baß für die Citharone, ſo wie allen Ausdrucksmitteln, die man durch praktiſche Anwendung hierbei wird üben und in größerer Vollendung ſich wird aneignen können. (Mitgetheilt in Anhang II und IVa und b.)

In den beiden letzten Stücken mit den Worten „Ahi dispiotato amor," und der Arie di Romanesca, und in dem Madrigal: „deh dove son fuggiti" ſind alle jene edleren Ausdrucksmittel, deren man ſich in der ſchönen Kunſt des Geſanges bedient, enthalten.

Ich habe ſie hingeſchrieben, ſo wohl um zu zeigen, wo man das Auwachſen und Abnehmen der Stimme, die Esklamazionen, Triller und Gruppi, und überhaupt die Kleinodien dieſer Kunſt anzuwenden habe, als

quest' arte, come anco per non essere necessitato altra volta a dimostrar, ciò in tutte le opere che appresso seguiranno: ed acciochè servano per esempio in riconoscere in esse musiche i medesimi luoghi, ove saranno più necessarii, secondo gli affetti delle parole; avenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata senza sottoporsi a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si è detto, la deve poiche sono tanti gli effetti da usarsi per l'eccellenza di essa arte, ne è tanto necessaria la buona voce per essi, quanto la respirazione del fiato per valersene poi, ove fa più di mestieri, sarà pero utile avertimento, che il professore di quest' arte poichè egli deve cantar solo sopra Chitarrone, o altro strumento di corde senza essere forzato accommodarsi ad altri, che a se stesso, se elegga un tuono, nel qual possa cantare in voce piena e naturale per isfuggire le voci finte, nelle quali per fingerle, o almeno nelle forzate, occorendo valersi della respirazione per non discoprirle molto, poiche per lo più sogliono offendere l'udite e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spi-

auch, um nicht genöthigt zu ſein, dieſes in den folgenden Stücken jedesmal anzuzeigen. Das bisher Angeführte diene als Beiſpiel, um in jenen Stücken die Stellen herauszufinden, wo ſie gemäß dem Sinn der Worte am Platze ſind. Obſchon ich eine wahrhaft edle Geſangsmanier erſt diejenige nenne, welche ſich nicht dem gewöhnlichen Takthalten unterwirft, ſondern des öfteren die Geltung der Note um die Hälfte verringert, dem Sinn der Worte entſprechend, woher die Kunſt entſpringt, die ich oben mit der Unterordnung des Geſanges unter das Wort bezeichnet habe. —

Weil ſo viele derartige Ausdrucksmittel in der Ausübung des Kunſt-Geſanges vorkommen, ſo verlangt derſelbe ſowohl eine gute Stimme, als eine Athmung, welche ſtets zu Gebote ſteht, wo ſie nöthig iſt. Es wird ferner dienlich ſein, daran zu erinnern, daß der Lehrer dieſer Kunſt, wenn er Solo ſingen muß, zur Citharone oder einem anderen Saiteninſtrument, ohne benöthigt zu ſein, ſich nach Anderen, als ſich ſelbſt zu richten, ſich ein Regiſter wähle, in welchem er mit voller und natürlicher Stimme ſingen kann, und die Kopfſtimme meide, bei der man ſich hüte den Athem nicht gerade da, wo er gebraucht wird, zu verlieren, weil man bei Anwendung derſelben, wenigſtens bei den verſtärkten höheren Tönen, ſich der Ath-

rito al crescere e scemare della voce, all' esclamazioni e tutti gli altri effetti che habbiamo mostrati, facciasi che non gli venga meno poi ove è bisogno. Ma dalle voce finte non può nascere nobilità di buon canto: che nascera da una voce naturale comoda da per tutte le corde, la quale altrui potrà maneggiare à suo talento, senza valorsi della respirazione per altro, che per mostrarsi patrone di tutti gli affetti migliori, che occorrono usarsi in sifatta nobilissima maniera di cantare.

L'amor della quale e generalmente di tutta la musica acceso in me per inclinazione e per gli studi di tanti anni, mi scuserà se io mi fosse lasciato trasportar più oltre, che forse non conveniva a chi non meno stima lo imparare, che il communicar lo imparato e alla reverenza, che io porto a tutti i professori di quest' arte:

mung bedienen muß, um nicht den Ton allzu fadenſcheinig werden zu laſſen, was das Ohr zu verletzen pflegt, und weil man gezwungen iſt, einen ſtarken Athem zu verwenden zu den Schwelltönen, Esklamazionen und allen andern vorher beſchriebenen Ausdrucksmitteln[1-2]). Dagegen kann aus der Anwendung der Kopfſtimme kein ſo edler Geſang hervorgehen, wie aus dem natürlichen und bequemen Regiſter, bequem für alle Lagen, das Jeder ſeiner Veranlagung entſprechend anwenden wird, ohne die Athmung zu etwas anderem zu gebrauchen, als um ſich aller jener herrlichen Ausdrucksmittel Herr zu zeigen, welche in der edlen Kunſt des Geſanges Anwendung finden.

Die Liebe zu dieſer, ſowie zur Muſik überhaupt, entflammt in mir, in Folge natürlicher Neigung, und der Studien ſo vieler Jahre, wird mich entſchuldigen wenn ich mich vielleicht weiter haben fortreißen laſſen, als es denjenigen zuſagt, welche mehr das Lernen ſelbſt, als das Mittheilen des

---

1) Der Sinn dieſer überaus dunklen Stelle iſt nicht mit Sicherheit zu beſtimmen. M. E. ſpricht Caccini aus, daß es in dem Regiſter der Kopfſtimme (Falſet des Mannes) zur Erzeugung eines einigermaßen vollen Tones: maggiore spiritu, eines ſtärkeren Athemverbrauchs bedarf, als mit der natürlichen Stimme. Das Nähere iſt bereits in dem Capitel über die Regiſter geſagt worden.

2) Rieſewetter, der dieſen Theil der Caccinischen Einleitung aufgenommen hat, überſetzt das tanto quanto, mit: ſelbſt die gute Stimme nicht ſo nöthig als! Unter voce finte verſteht er richtig: Kopfſtimme, während Gevaert, l. c. S. 199: „sons artificiels" in der Bedeutung: gedeckte Töne, überſetzt. S. 191 hatte er voce finte erklärt als: registre élevé, c'est à dire la voix de tête chez la femme, chez les hommes le fausset d'après le système de Garcia. Wie iſt es denkbar, daß Caccini unter voce finti zwei Begriffe — gedeckte Töne und ein Regiſter — verſtehen ſoll, die mit einander gar nichts zu thun haben?! Ueberdies iſt, nebenbei bemerkt, die Annahme voce finti bedeute außer Kopfſtimmen der Frau, die Mittelſtimme (fausset) des Mannes, durch Nichts begründet!

La quale bellissima essendo e dilettando naturalmente, allora si fa ammirabile e si guadagna interamente l'altrui amore, quando colore, che la possengono, o con lo' nsegnare o col dilettare altrui essercitandola spesso, la scuoprono e appalesano per un esempio e una sembianza vera di quelle inarestabili armonie celesti, dalle quali derivano tanti beni sopra la terra, svegliandone gl'intelletti uditori alla contemplazione dei diletti infiniti in Cielo somministrati.

Gelernten achten, und als der Verehrung entſpricht, welche ich allen Lehrern dieſer Kunſt entgegenbringe. Dieſelbe, an ſich ſchon ſo ſchön und erhebend, wird dann zu einer wunderbaren und gewinnt ſich völlig die Liebe der Anderen, wenn diejenigen, welche ihrer mächtig ſind, beim Unterricht und der Ausübung beſtrebt ſind, ſie zu entwickeln und zu offenbaren als einen Abglanz und ein wahrhaftiges Gleichniß jener himmliſchen Harmonien, von denen ſo viel Gutes auf die Erde herabſtrömt, den Sinn der Hörer erweckend zur Betrachtung der unendlichen Freuden, die im Himmel unſerer harren. —

Der Triller Caccinis iſt eine immer raſcher werdende Aufeinanderfolge von Tönen gleicher Tonhöhe, der Gruppo eine Wiederholung von Secunden, mit der höheren Note beginnend, gleichfalls in zunehmender Schnelligkeit, mit einer abſchließenden Figur, beſtehend aus einer nochmaligen letzten Secundenbewegung, welcher bevor man zum Ausgangston zurückkehrt, die darunter liegende Terz und Secunde angefügt iſt. Praetorius, Herbſt und Crüger definiren übereinſtimmend den Triller als „ein liebliches Sauſſen", Herbſt fügt noch hinzu: „und iſt ein Zittern der Stimme über einer Note. Derſelbe iſt zweierlei, der eine geſchieht in Unisono, in einem clave entweder in der Linea oder im Spatio, wann viele geſchwinde Noten nacheinander repetiret werden". Vgl. Anhang III. Dieſer Triller ſtimmt mit dem Caccinis überein, nur kann er auch in Noten gleichen Werthes beſtehen. „Der andere Triller", heißt es dann, iſt „auff unterſchiedene Arten gerichtet, und ob zwar einen Trillo recht zu formiren unmöglich iſt außen vorgeſchriebenen zu lernen, es ſey denn daß es vivâ praeceptoris voce et ope geſchehe,

und einem vorgeſungen und vorgemacht werde, damit es einer vom andern obzerviren lerne, gleichwie ein Vogel vom andern lernt: Dahero ich auch noch zur Zeit in keinem Italieniſchem Authore dieſer Art Trillen beſchrieben, ſondern allein über die Noten, ſomit einem Trillo formirt werden ſollen, ein t. oder tr. oder tri. übergeſetzt befinde. Jedoch habe ich etliche Arten allhier obiter mit beyzuſetzen nöthig erachtet, damit die zur Zeit noch unwiſſenden Tyrones nur in etwas ſehen, und wiſſen mögen, was ohngefähr ein Trillo genennet werde."

Aehnlich Crüger, vgl. Anhang III. „Kurze Triller." Bevor wir aber unterſuchen, welche Tonformel unter dieſer Art Triller verſtanden wird, ſeien zunächſt die Nachrichten referirt, die wir über die erſte Art, den Triller Caccinis, beſitzen, und dann einige andere Verzierungen beſprochen. — Die florentiniſche Bewegung hatte ſich, wie Pietro de la Valle berichtet hat, auch nach Rom fortgeſetzt, und ſich dort in erſter Linie der kirchlichen Muſik bemächtigt. Bald hörte man in den Kirchen der heiligen Stadt Geſänge ad una voce sola, im stilo nuovo, und mit ihm alle jene effetti e tesori, welche den weltlichen Sologeſang ſchmückten. Tommaſo Aceti (vgl. Baini: Memorie Storico critiche delle vita e delle opere di Palaestrina etc. Bd. II, Anm. 127) berichtet von dem päpſtlichen Sänger Confortus aus Milet, der unter dem 4. November 1591 als ſolcher eingetragen iſt: Johannes Lucas Confortus ex Mileto Capellae Pontificiae Cantor celeberrimus sub Innocentio IX an. 1591. Hic vocem toto instructam organo sortitus est: musicae peritissimus continenti spiritu tremulam edendi vocem (vulgo il trillo) rectisque harmoniae regulis applicandi primus rationem invenit. Daß Confortus nicht der Erfinder des Trillers iſt, ſteht entgegen dieſer Bekundung feſt. Baini meint, er habe den Verdienſt, den Triller, der bereits den Alten und beſonders den Inſtrumentaliſten des 16ten Jahrhunderts unter dem Namen Tremolo bekannt ge-

weſen ſei, den Sängern ſeiner Zeit wieder in's Gedächtniß gerufen zu haben. Für Rom mag das zutreffen. Jedenfalls iſt aber der Triller mit den andern Verzierungen von Florenz nach Rom gekommen. Confortus mag vor der öffentlichen Aufführung von Cavallieris: rappresentatione di anima e di corpo, mit welcher bekanntlich im Jahre 1600 der neue Styl in Rom ſeinen Einzug hielt, mit Muſikern aus Florenz in Berührung gekommen, und von ihnen in der neuen Geſangsmanier unterrichtet worden ſein. Daß die neue Geſangsmanier von Florenz nach Rom übertragen worden iſt, bezeugt Pietro della Valle ausdrücklich! Vgl. S. 36 und Caccini ſelbſt erzählt von einer Reiſe nach Rom, auf der im Hauſe des Signor Nero Neri kunſtverſtändigen Edelleuten und Muſikern ſeine neuen Compoſitionen vorgetragen habe. Dieſe Anregungen Caccinis und ſeiner Schule in Rom fielen auf fruchtbaren Boden. Nach Schelle „Die päpſtliche Sängerſchule in Rom", Wien 1872, S. 150 wurde der kirchliche Geſang von Alters her in freieſter Weiſe mit Verzierungen geſchmückt (vgl. Cap. VII S. 108). Aceti beſchreibt den Triller als: Wanken der Stimme mit beſtändigem Hauchen: continenti spiritu tremulam edendi vocem (rationem invenit). Dies iſt ein wichtiger Fingerzeig für die Ausführung dieſes Trillers, die uns ſowohl Caccini, als ſeine deutſchen Excerpienten ſchuldig bleiben. Hiernach werden die Töne des Trillers mit einem hörbaren Hauch mit einander verbunden, ſo verſtehe ich die Worte: continenti spiritu („das liebliche Sauſſen" Herbſt's). Man könnte im Zweifel ſein, wie eine ſolche Reihenfolge von Tönen gleicher Tonhöhe auszuführen iſt. Garcia, der dieſen Triller aus Herbſts' Musica practica kennt, hält ihn für eine Art Martellato, verlangt alſo für jeden Ton einen ſtarken Glottisſchlag. Aehnlich Th. Hauptner „Ausbildung der Stimme" S. 75. Stockhauſen lehrt, daß eine Reihe ſolcher Töne verbunden nur zu Gehör gebracht werden könne, wenn man jeden Ton mit

einem kurzen h: dem bekannten spiritus asper anſetzt, indem ganz geringe Lufttheilchen entweichen, und jedesmal eine momentane aber minimale Erweiterung der Stimmritze erfolgt, welche der tonloſen Luft den Durchbruch geſtattet. Aber das iſt eben die Frage, ob die alte Schule jene Figur als verbundene Töne, behandelte! Stockhauſen nimmt dies ohne Weiteres an. Aus der oben citirten Stelle ergiebt ſich allerdings, daß er auf richtigem Wege war. Daß unſer Gewährsmann ſchon dem Beginn des 18ten Jahrhundert angehört, vermindert den Werth ſeines Zeugniſſes nicht. Denn es ſteht feſt, daß dieſe Art des Trillers, und die gehauchte Wiederholung von Tönen gleicher Tonhöhe noch bis tief in das 18te Jahrhundert hinein in Uebung blieb, wenn auch an die Stelle der Bezeichnung „Trillo“ diejenige als „Tremolo“ trat. Vgl. unten S. 134. Die Verbindung durch den spiritus asper muß folgerichtig bei allen wiederholten Tönen ſtattfinden, auch wo es ſich nicht um den Triller, ſondern nur um einige wenige Noten handelt. In den Paſſaggien finden wir zahlreiche Beiſpiele wiederholter Töne, Caccini nennt ſie: voci doppie oder note radoppiate vgl. ob. S. 14 und Anhang III und beſonders IV 1a. u. b. Im 17ten und 18ten Jahrhundert war dieſe Art der Vocaliſation ſehr gebräuchlich, Bach und Händel verwenden ſie gern. Ich erinnere nur an die Cantate Bachs: „Ich will den Kreuzſtab gerne tragen,“ an die Arie (29) der Micha aus Händels Samſon: „Und lange Ewigkeit“ und an die II. Arie der Königin in Mozarts Zauberflöte.

Der Verzierung, die wir heut Triller nennen, entſprach damals der Gruppo, eine langſame Secundenbewegung mit angefügtem Doppelſchlag. Dieſe Zerlegung der Figur nehmen ſchon Herbſt und Crüger vor, ſie nennen die Secundenbewegungen: tremulus oder tremulo (tremolo), die Schlußfigur: Waltze, Kugel oder Gruppo. Herbſt definirt: „tremolo vel tremulo iſt nicht anders, als ein Zittern der Stimme über einer Note auf zweien clavibus. Die Organiſten nennen es Mordanten,

Beißer, weil es den nächſten claven mitrühret und gleichſam auf den Kamb beißet: item Moderanten, ein Mäßiger, weil er die Stimme fein moderiret und mäßiget“[1]). Dieſe Definition iſt im Weſentlichen Herbſt's Gewährsmann Bovicelli entlehnt, welcher definirt: Il tremolo non è altro che un tremar di voce sopra ad una stessa nota, ricerca che le note vadino sempre per grado (alſo keine Terzen- oder Quarten-Bewegungen) ne in altra maniera si può fare il tremolo di viva voce e questo si deve fare sopra alla nota segnata. Der Tremolo kann ascendendo und descendendo ausgeführt werden. Erſterer wird ſonderbarer Weiſe dem letzteren vorgezogen, während wir unſere Secunden-Bewegungen, insbeſondere unſeren Triller, descendendo auszuführen lieben. Vgl. Anhang III.

Der „Gruppo“ heißt eine Kugel oder Waltzen, iſt ein geſchwindes Nieder- und Aufwanken der Stimmen, wird in Cadentiis und Clausalis formalibus oder Finalclauseln entweder mit einem vorhergehenden Tremolo oder Accento gebraucht, müſſen aber ſchärfer als die Tremoli angeſchlagen werden, vgl. Anhang III. Herbſt nennt dieſe Figur auch Cadentia. Ebenſo ſpricht die franzöſiſche Schule (Bacilly) von Cadence, Tremblement. Der Gruppo, oder Groppo, in dieſem Sinn wird nicht als ſelbſtändige Figur, ſondern nur in Verbindung mit dem Tremolo oder einen Accento gebraucht. Die Schlußfigur, der Gruppo im engeren Sinn, ſoll etwas ſtärker ausgeführt werden, als die vorhergehende Figur. Bovicelli unterſcheidet zwei Arten des Gruppo (gruppetto); der eine beſteht aus Noten gleichen Werthes: gruppetto di note uguali, z. B. durchaus aus Sechszehnteln, der andere, der gruppetto raffrenato, beſteht aus Noten ungleichen Werthes, indem er am Schluß allmählich langſamer wird, es folgen alſo z. B. auf Sechszehntel Achtelnoten. Dieſer letzte Gruppo ſei jenem

1) Eine Beobachtung die mit Zacconis Lehre, Musica practica C. 66 übereinſtimmt. Vgl. oben S. 60.

vorzuziehn, weil der Sänger es vermeiden könne in Ueberhaſtung (furia) zu gerathen, onde non si viene a finire quella furia, che s'è detto, la qual bisogna fuggir più che si puo. Ueber den Groppollo Guidotti's in Emilio's Rappresentatione vgl. unten S 103. Als eine Unterart des Tremolo gilt der Tremoletto, wie das Diminutiv ergiebt: ein kleiner Tremolo. Er beſteht entweder aus nur zwei Noten, Sekunden, ascendendo oder descendendo, oder aus einer Verdoppelung dieſer Figur. Vgl. Anhang III. —

Der Tremolo:

entſpricht unſerem Nachſchlage, wenn die Achſelnote punktirt, und die Sechszehntel als Zweiunddreißigſtel ausgeführt werden, eine rythmiſche Veränderung, welche ſelten ausgeſchrieben, meiſt dem Sänger überlaſſen wurde. Ausgeſchrieben findet ſich der Nachſchlag in Caccinis Nuove Musiche, Aria de Romanesca mitgetheilt IV. 4. b.

Die andere Figur:

iſt unſer einfacher Pralltriller, die Verdopplung:

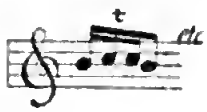
unſer Doppelpralltriller.

Vom Tremolo rühmt Herbſt, wie oben bereits erwähnt, daß er die Stimme „fein moderire und mäßige." So lehren auch ſeine italieniſchen Vorbilder. Sie betrachten den Tremulus als die vortrefflichſte Uebung zur Entwicklung der Kehlfertigkeit. (Die Stelle aus Zacconis Mus. pract. iſt oben S. 60 mitgetheilt.) Hierin iſt den alten

Meiſtern gewiß beizuſtimmen, wie denn auch Stockhauſen gerade auf dieſe Uebungen ein beſonderes Gewicht legt. Vgl. Methode Seite 18. —

Wir hatten oben erwähnt, daß die Deutſchen noch eine zweite Art Triller anführen. Leider fehlt es an einer näheren Beſchreibung, denn mit der Behauptung, dieſe Art Triller könne der Schüler nur durch den lebendigen Vortrag des Lehrers erlernen, iſt nichts geſagt. Ich behaupte: dieſer Triller iſt gleichfalls eine Wiederholung deſſelben Tones, wie derjenige Caccinis, und unterſcheidet ſich von demſelben nur durch die kleinere Anzahl Noten, aus der er beſteht. Während nämlich bei der erſten Art „viele geſchwinde Noten nacheinander repetiret werden", handelt es ſich hier um die Wiederholung einiger weniger Noten. Dieſe Art Triller ſteht alſo zu der anderen Art in demſelben Verhältniß, wie der Tremoletto zum Tremolo. Der Gegenſatz dieſes Trillers zu der erſten Art den Herbſt mit den Worten ausdrückt: Der eine geſchieht in unisono legt die Folgerung nahe: Der andere geſchehe nicht in unisono, es handele alſo ſich um einen Triller auf „zweien clavibus". Dieſe Auffaſſung ſcheint Stockhauſen Methode S. 86 zu vertreten, der hier an unſeren modernen Triller denkt. Dem muß ich widerſprechen. Für meine Auffaſſung ſprechen folgende Erwägungen: 1. Die damals bei den Italienern — Caccini, Bovicelli — übliche Bezeichnung für die Wiederholung von Sekunden, aus denen ja unſer moderner Triller beſteht, war Tremolo, bez. Gruppo, und die Deutſchen ſchließen ſich dieſer Terminologie an. Ihr entſprechend müßte aber der Begriff unſeres modernen Trillers unter die Begriffe: Tremolo oder Gruppo fallen. 2. Die Bezeichnung t, tr. in den praktiſchen Werken bedeutet Trillo, niemals Tremolo, wie dies aus den Anweiſungen des Durante, Mazzocchi u. A. hervorgeht. Auch die Deutſchen kennen dies Zeichen t. tr. nur in dieſem Sinne. Unterſcheiden ſie nun, zwei Arten Triller,

einen aus wiederholten Tönen, und einen ſolchen aus Secundenbewegungen zuſammengeſetzten, ſo hätte ſich die Nothwendigkeit einer eigenen Bezeichnung für jede Gattung ergeben. Aus dem Mangel einer ſolchen doppelten Bezeichnung ergiebt ſich, daß ihnen nur eine Art des Trillers bekannt iſt, und das kann eben nur derjenige Caccinis ſein. 3. Betrachtet man die Beiſpiele bei Herbſt und Crüger für dieſe „zweite Art" des Trillers (vgl. Anhang III), ſo bemerkt man, daß die Bezeichnung t. oder tr. allemal über zwei Noten gleicher Tonhöhe, und kleineren Werthes, z. B. Sechszehnteln, Zweiunddreißigſteln, oder ein Sechzehntheil und einem Zweiunddreißigſtel ſteht, z. B.:



Beſtünde der auszuführende Triller in Secundenbewegungen, ſo kämen deren eine, höchſtens zwei in Betracht, d. h. unſer Pralltriller oder Doppeltriller. Warum aber ſollte man einen Pralltriller oder Doppelpralltriller durch eine Folge gleicher Noten angedeutet haben?! Wäre es nicht einfacher geweſen, ſie auszuſchreiben?! Ferner aber bezeichnen die deutſchen Muſiker dieſe Figuren ausdrücklich als: Tremoletti, niemals als Trilli. Danach iſt es ausgeſchloſſen, daß unter dieſer „zweiten Art" des Trillers Secundenbewegungen, unſer Pralltriller, verſtanden wurde, und es bleibt nur die Annahme, daß wir es auch hier mit einer Folge angehauchter Töne geicher Tonhöhe zu thun haben.

In den praktiſchen Werken der Italiener ſind beide Arten Triller, die ich als lange und kurze Triller bezeichnen möchte, häufig. Der kurze Triller wird, wie von Herbſt meiſt durch zwei Noten gleicher Tonhöhe angedeutet, und darüber das Zeichen t. oder tr. geſetzt. Durch die Verdoppelung einer Note entſtehen zuweilen Quintolen, ſo ſchreibt Serafino Patta:

BIBLIOTH DE LA VILLE DE LYON

Bei Verzierungen ſcheint dieſer Rythmus nicht eben ſelten geweſen zu ſein. Guidotti in ſeiner Edition der Rappresentatione di anima e di corpo notirt den Groppo ſo:

Vgl. auch Severi, Salmi passeggiati Anhang IV 10. Die Ausführung des kurzen Trillers beſteht in einer Wiederholung der daſtehenden Trillernote, bez. Wiedergabe der daſtehenden zwei Noten, oder wo dies möglich, vier wiederholter Noten, entſprechend dem kurzen Tremolo, der entweder eine Secundenbewegung (Pralltriller) oder zwei Secundenbewegungen (Doppelpralltriller) enthält. Hier gilt, was Ottavio Durante l. c. für den Triller im Allgemeinen ausführt. Dove sarà notata la lellera t, si deve trillar sempre con la voce, anchor che sia notata sopra il trillo o groppetto stesso e all'hora si deve trillar tanto più. Wo ſich das das Zeichen: t. findet, muß man einen Triller ausführen, auch wenn er über einem bereits ausgeſchriebenen Triller oder Gruppo ſteht, und man muß hier um ſo mehr trillern, d. h. den daſtehenden Trillernoten noch mehr Noten hinzufügen, und ebenſo ſind beim Gruppo die Anzahl der Secundenbewegungen zu vermehren, auch wo der Gruppo ausgeſchrieben iſt. Selbſtverſtändlich kann dieſe Regel nur da Anwendung finden, wenn das Zeitmaß einen längeren Triller oder Gruppo geſtattet. In der oben citirten Figur, welche aus Zweiunddreißigſtel beſteht, wird der Triller ſich auf zwei Noten beſchränken müſſen.

Faſſen wir zuſammen, was bisher über die Verzierungen der alten Schule mitgetheilt worden iſt, ſo können wir feſtſtellen, daß ihr eigenthümlich iſt: der lange und kurze Triller

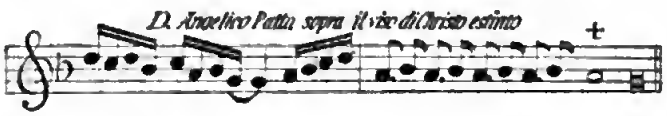
bestehend aus einer Wiederholung von Tönen gleicher Tonhöhe, mit beständigem Anhauchen jedes wiederholten Tones ausgeführt, ferner der Tremolo, eine Wiederholung von Secundenbewegungen, ascendendo und descendendo, aus welchem sich unser moderner Triller entwickelt hat, der Tremoletto, welcher Begriff unsern modernen Nachschlag, Pralltriller und Doppelpralltriller umfaßt. Endlich der Gruppo, unser Doppelschlag, der aber nur in Verbindung mit einem Tremolo oder einem Accento vorkommt[1]).

Die alten Meister ließen alle diese Verzierungen möglichst früh, schon in dem ersten Studium der Ausbildung, üben, und diese Uebungen ununterbrochen fortsetzen. Während Caccini, besonders für den Trillo, den Vocal „a" bevorzugt, wünschen Andere, (besonders Donati, und Zacconi) die Vokale „a" „e" „o" gleichmäßig angewendet, hingegen schließen sie einstimmig die Vocale „u" und „i" als für die „gorga" ungeeignet aus. Ich wüßte nichts, was sich gegen diese Einschränkung anführen ließe. Jedenfalls wird der Triller, wie der Tremolo auf a, e, o, leichter und in höherer Vollendung zu erlernen sein, als auf „u" und „i": ganz besonders ungeeignet, durch die tiefe Zungenlage erscheint der Vokal: „u", der ja überhaupt die geringste Tonentfaltung gestattet. Sehr geschätzt wurden diese Manieren als Bildner der Stimmen. Vgl. Zacconis Bemerkung S. 60 bez. des Tremolo, den er als vera porta d'intrar ai passaggi bezeichnet. Aber auch der gehauchte Triller, und die gehauchte Vokalisation überhaupt, ist ein vortreffliches Mittel, schwerfällige Stimmen leichter ansprechend zu machen. Vgl. Stockhausen Meth. S. 53. Stockhausen bevorzugt diese Art der Tonverbindung ungemein, für schwerfällige, oder in der technischen Ausbildung unvollkommene Stimmen. M. E. kann aber ein übertriebenes Ueben ge-

1) Ueber Vorschlags- und Nachschlagsnehmen vgl. Cap. VII

hauchter Noten ſchließlich auf das Legato nachtheilig wirken, weil der Sänger das hörbare „h“ der note raddoppiate auch auf gebundene Töne (legato) zu übertragen geneigt wird. Deshalb möge das Studium des Legato ſtets neben dem der gehauchten Vokaliſation fortgeſetzt werden.

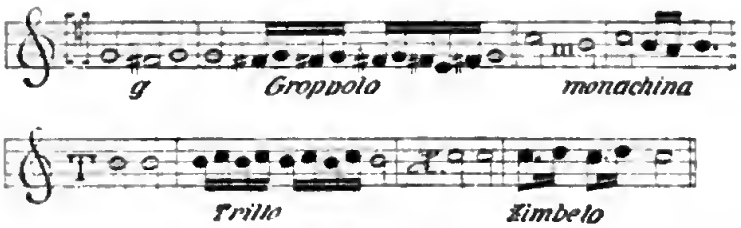
Als letztes mit beſonderer Bezeichnung verſehenes Ausdrucksmittel iſt zu erwähnen: die rabatutta di gola Caccinis, welcher der zimbelo Cavallieri's entſpricht. Es ſind dies Wiederholungen punktirter Sekunden. Die Verdoppelung der Figur heißt: ribatutta di gola doppia [1]). Als Vorbereitung zum Triller findet ſie ſich häufig.



Ob unter dieſem Triller aber eine Folge gehauchter Töne verſtanden iſt, erſcheint zweifelhaft; die vorausgehenden punktirten Sekundenbewegungen nämlich deuten auf eine Fortſetzung in Sekunden. Ueberdies iſt es erprobt, daß ſolche punktirte Sekunden als Anlauf zum Secunden-Triller den erwünſchten Kehlſchlag herbeizuführen ungemein geeignet ſind. Deshalb möchte man verſucht ſein, hier an einen Sekunden-Triller zu denken. Nach dem oben Mitgetheilten erſcheint dies zwar ausgeſchloſſen, es muß aber hier eine Ergänzung des Geſagten nachgetragen werden. — Der Verkehr der Muſiker Italiens war — gehindert nicht zum Wenigſten durch die politiſche Zerklüftung — kein ſo reger daß eine vollſtändige Einheitlichkeit der muſikaliſchen Begriffe ſich hätte bilden können. Ich erinnere an die Verſchiedenheit der Stimmung, die beiſpielsweiſe in Rom und der Lombardei um eine volle

1) Die Cascata scompia o doppia Caccinis ſind Passaggien descendendo. Der als Cascata per ricorro il fiato bezeichnete Gang enthält eine Athempauſe. Ueber die Freiheit des Sängers in der Veränderung und Umgeſtaltung von Paſſagien zwecks Herſtellung von Athempauſen vgl. Cap. VII.

Terz differirt haben ſoll. (Agricola.) Jede Centrale hatte ihre Eigenthümlichkeiten ganz beſonders in der Geſtaltung der kirchlichen Muſik. So iſt es denn begreiflich, daß auch in der Terminologie Abweichungen häufig ſind. Die bisher benutzten Quellen gehören faſt ausſchließlich zur Schule von Florenz-Venedig, mit der die Lombardei und Deutſchland in naher Berührung ſtanden, und welcher die Schulen von Bologna, Rom und ſpäter Neapel gegenüberſtanden. Unſere Ergebniſſe für das Gebiet der Verzierungen müſſen ſich eine räumliche Beſchränkung gefallen laſſen. Sie gelten nur für Florenz, Venedig und Deutſchland. Für Rom und Bologna ſind einige Abweichungen feſtzuſtellen. Aleſſandro Guidotti, aus Bologna, welcher Emilio di Cavallieri's Rappresentatione di anima e di corpo in Rom, im Jahre 1600, edirt hat, fügt ſeinen ausführlichen und intereſſanten Anweiſungen über die Ausführung dieſes Werkes auch Avertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi suonerà bei, in denen mehrere Verzierungen erklärt ſind. Es heißt hier: Nelle parti per cantare si trovera alle volte scritto avanti a qualche nota una delle quatro lettere: g. m. t. z., quali significano quello, che qua sotto per essempio sara posto



Der groppolo unterſcheidet ſich von der oben beſprochenen Figur, daß er mit Sekunden ascendendo beginnt, und der eigentliche Gruppo, die „Walze" aus einer Quintole beſteht vgl. oben S. 100. Die monachina entſpricht dem Tremoletto, der Zimbelo der ribatutta di gola Caccinis. Der Trillo iſt nicht derjenige Caccinis, ſondern unſer moderner

Triller. Dagegen hieß in der römiſchen Schule der aus wiederholten Noten beſtehende Triller, Tremolo oder trillo tremolante. Pietro de la Valle ſpricht von der langen Note eines Sängers, welche derſelbe mit einem trillo tremolante zu ſchmücken pflegte, und Aceti ſagt von ſeinem römiſchen Regenerator, wie oben erwähnt: invenit rationem continenti spiritu tremulam edendi vocem. Fuhrmann in ſeinem 1706 herausgegebenen „muſikaliſchen Trichter" klagt: daß auch nicht zwei Muſiker in der Terminologie dieſer Verzierungen einer Meinung ſeien! Er ſelbſt nennt raſche Secundenbewegungen, ascendendo und descendendo, Triller, eine raſche Folge gleicher Noten hingegen Tremolo. Demnach ſcheint in Deutſchland am Ende des 17ten Jahrhunderts während Herbſt und Crüger noch der florentiniſchen Bezeichnung folgen, die römiſche Terminologie geſiegt zu haben. Jedenfalls iſt Fuhrmanns Begriffsbeſtimmung diejenige des 18ten Jahrhunderts geworden. Unter Trillo verſtand man fortan in Italien und in Deutſchland raſche Sekundenbewegungen, der Tremolo bleibt zwar, wie uns vielfach bezeugt iſt, noch in Uebung, tritt aber hinter dem Triller zurück, Hiller erwähnt ihn unter der Bezeichnung: „Bebung."

Im 19ten Jahrhundert endlich iſt der Tremolo zu einem Ausdrucksmittel der bedenklichſten Art degenerirt, zu dem Zittern der Stimme, das man beſonders bei italieniſchen und öſterreichiſchen Sängern zweiten Ranges recht häufig mit in Kauf nehmen muß. Dieſes Tremoliren iſt offenbar aus dem Tremolo des vorigen Jahrhunderts, alſo dem Caccinischen Triller des 17ten Jahrhunderts hervorgegangen! Im Laufe der Zeit iſt aber die Norm für die richtige Ausführung verloren gegangen, und ſo jenes häßliche Meckern entſtanden, das man heut mit Tremoliren bezeichnet.

Die franzöſiſche Schule (Bacilly, l'art du Chant, Paris 1679, Couperin, l'art de toucher le Clavecin, Paris

1717 [1]), ferner Berard, l'art du Chant, Paris 1755) iſt der alten Triminologie treugeblieben und kennt die Bezeichnung Trillo überhaupt nicht. Sie verſteht unter den Bezeichnungen Cadences ou Tremblements unſern modernen Triller, die Cadenzia bzw. den Tremolo Herbſts; man erlerne ihn am beſten ſagt Bacilly: en exerçant de la manière, qu'il faut, c'est à dire en battant souvent du gosier sur les deux Nottes dont la Cadence est composée, dans une certaine égalité, l'une après l'autre, ny plus ny moins que sur un Clavessin on l'acquiert en battant des deux doigts les deux Touches, qui forment le Tremblement. Der ſogenannte Tremblement étouffé dagegen ſcheint dem einfachen Pralltriller zu entſprechen: Le Tremblement que je nomme „étouffé" est un certain agrément très commun dans le Chant et des plus considerables, qui se fait lors qu'ayant formé l'appuy, c'est à dire la Notte qui prècede et prepare la Cadence ou Tremblement, le gosier se presente à trembler, et pourtant n'en fait que le semblant, comme si il ne vouloit que doubler la Notte, sur laquelle se devoit fair la Cadence.

Die „wiederholte Note" wird: „Doublement du gosier sur la mesme Notte (S. 196) genannt, und dem Aufſetzen des Violinbogens verglichen (S. 153) ce, que le vulgaire appelle: „animier" comme pour ainsi dire par comparaison à un coup d'archet de Violon, doch müſſe die Ausführung eine ſehr zarte ſein, man dürfe kaum bemerken, daß die Note verdoppelt werde qu'à peine on s'aperçoit si la Notte est double ou si elle est simple. Dieſe Figur entſpricht alſo derjenigen, die ich oben als „kurzen Triller" bezeichnet habe.

1) Couperin nennt den Pralltriller bezw. Doppelpralltriller: pincé simple und double, unter port de voix verſteht er unſern Vorſchlag, die Hilfsnote heißt: petite note perdue.

VII. Die Paſſaggien — Geſchichtliches — Ihr Schickſal nach der Reform — Techniſches — Punktirte, Lombardiſche Vorſchlagsrythmen — Athembeherrſchung.

Unter Paſſaggien im weiteren Sinn verſtand der Muſiker des 17ten Jahrhunderts jede Zertheilung einer Note in mehreren Noten kleineren Werthes, gleichbedeutend mit: Diminutio. Nachdem wir alle mit eigenen Namen verſehenen Paſſaggien oder Diminutiones, ſie unter den Namen: Manieren, zuſammenfaſſend, kennen gelernt haben, iſt jetzt noch von denjenigen Paſſaggien, oder Fiorituren zu handeln, für die es eine eigene Bezeichnung nicht gab.

Es muß nun zunächſt daran erinnert werden, daß die Paſſaggien nicht etwa eine Erfindung der Meiſter der neuen Schule waren, ſondern daß ſie dieſelben bereits aus früheren Zeiten überkommen haben. Die Paſſaggien hatten bereits eine Geſchichte. Caccini hat uns, wie oben mitgetheilt, geklagt, welchen Mißbrauch die Sänger mit ſeinen Kompoſitionen getrieben durch jene lungi giri di voce, jene Paſſaggien, die ſie ohne Berückſichtigung des Sinnes und zum großen Schaden der Deutlichkeit des Wortes überall anbrachten. Es ergiebt ſich hieraus, daß in der erſten Zeit des neuen Styles

alſo etwa um 1590 vor der Einführung des eigentlichen Sologeſanges die Paſſaggienunſitte bereits in voller Blüthe ſtand. Wir ſind ebenfalls von Caccini darüber unterrichtet, welcher Art der weltliche Sologeſang dieſer Periode war. Man kannte wohl Madrigale für eine Singſtimme, aber es waren dies eigentlich vier- oder mehrſtimmige Madrigale, nach den Regeln des Contrapunktes geſetzt, und ſo ausgeführt, daß eine Stimme, meiſt die Oberſtimme, der Cantus, geſungen, die anderen Stimmen von Inſtrumenten geſpielt wurden. Vergleiche Kieſewetter, Schickſal und Beſchaffenheit des weltlichen Geſanges, Leipzig 1842, Seite 25. In welchem Grade ſchon in dieſem Stadium des Sologeſanges die Paſſaggienſucht der Sänger wucherte, iſt uns getreulich überliefert in dem Werke Intermedii e Concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Seren^mo D. Ferdinando Medici e Madama Christiana di Loreno etc. Venetia 1591 (vgl. Kieſewetter, ebenda), welches ein Madrigale von Antonio Archilei enthält mit den Verzierungen, wie ſie ſeine Gattin, die berühmte Viktoria Archilei [1]), anbrachte; Vgl. Anhang IV 1. Im weltlichen Geſange, ſoviel ſteht feſt, war im Jahre 1590 der Paſſaggienkultus bereits in Aufnahme. In der kirchlichen Muſik ſtand es nicht viel anders. Bovicelli in ſeinem ſchon öfter citirten Werke theilt uns einige Stücke geiſtlicher Muſik mit von Autoren, che in questa professione di Musica sono tenuti emeritamente in grande stima, und paſſeggirt ſie, damit ſie als Vorbild dienen mögen; — Vergleiche Anhang IV. 2 und 3 das Falso bordone von Giovanelli und Ave verum von Palaeſtina (sic). Dieſe Bovicelli'ſche Bearbeitung der Soloſtimme iſt recht charakteriſtiſch und beweiſt, daß dem Sänger der Kirche in jener Zeit das Bewußtſein der Unwürdigkeit dieſer Art überladenen und lediglich mit Kehlfertigkeit

1) Dieſe Sängerin wird als vorzüglichſte Darſtellerin auch des neuen Styles gerühmt von Guidotti in der Einleitung (di Lettori) zu Emilio di Cavalleri's rappresentatione.

glänzenden Geſanges gänzlich abging. Auch ernſthafte Komponiſten, zu denen man Bovicelli rechnen kann, dachten nicht anders, und vergegenwärtigt man ſich, in welcher Weiſe der gregorianiſche Geſang von den berühmteſten Sängern, den Sängern der päpſtlichen Kapelle, verziert wurde, ſo haben wir eine Erklärung für dieſe Thatſache. Schelle: l. c. Seite 150 behauptet, daß „ſchon im 9. und 10. Jahrhundert bei den römiſchen Sängern ein vollſtändiger Apparat von Ziermitteln ſich finde, den die moderne Geſangstechnik verwendet: die Appoggiatur, der Mordant, Vorſchläge jeglicher Art, ſogar in Form von Trillern, das Portament, das heut noch ſo beliebte Tremolo, alle dieſe und noch andere Nuancen, denen ſelbſt die Künſtler der neuen Zeit nicht mehr gewachſen ſind, zeugen für einen hohen Grad der Kunſtfertigkeit. Es treten ſogar Tonformeln hervor, welche es mit den kühnſten Koloraturen der italieniſchen Schule in ihrer goldenen Zeit aufnehmen können, mit welchen die berühmte Fauſtina zu ihrer Zeit ſo große Effecte erzielte und die ſie zuerſt in die Muſik einführte; nämlich der ſchnelle Wiederſchlag deſſelben Tones bei ausgehaltenem Athem war damals eine häufig vorkommende Verzierung und den Sängern ganz geläufig[1-2]). Hiernach muß man annehmen, daß der gregorianiſche Geſang von Alters her in dieſer freien Art ausgeſchmückt und verziert wurde[3]). In welchem Grade auch polyphone Werke, insbeſondere diejenigen Palaeſtrinas, Allegris und der anderen Meiſter der römiſchen Schule der Verzierungs-Manie der Sänger zum Opfer wurden, wird ſich kaum noch ermitteln laſſen. Zeugniſſe hierfür liegen nicht vor. Das aber ſteht feſt, daß zu Bovicellis Zeit am Ende des 16ten Jahrhunderts die

1) Vgl. oben S. 27. Anmerkung: Jeronimus de Maravia über Verzierungen.

2) Gemeint iſt der angehauchte Triller, den nicht die Fauſtina erfunden hat, ſondern den ſchon Conforius und Caccini vorfanden.

3) Beſtätigt von Baini, vgl. Adrien de la Fage l. c. S. 447 ff. daſelbſt die Regole circa il modo di cantare lo stile osservato dai Cappellani Cantori della Cappella Pontificia.

kirlichen Sänger in freieſter Weiſe ihre Falsibordoni und Motetten paſſeggirten. Bainis Anſicht, Memorie del Palaestrina etc. Seite 85, daß erſt nach der Einführung des Stilo rappresentativo jene Geſangsverzierungen in die kirchliche Muſik allgemein aufgenommen worden ſeien, erſcheint inſofern irrthümlich, und iſt dahin zu berichtigen, daß ſie ſich bereits vor jener Reform, wenigſtens in die Falsi bordoni und Motetten eingelebt hatten. Baini kennt Bovicelli nicht. Er citirt als den erſten und älteſten Schriftſteller eines Paſſaggienwerkes den Sylveſtro Ganaſſi dal Fontego, Sonator, einen Inſtrumentaliſten, welcher in ſeinem zu Venedig 1584 gedruckten Werke Fontegara die wahre Art lehrte, die Flöte zu ſpielen und die Compoſitionen mit Verzierungen auszuſtatten. Ihm folgte der Spanier Ortiz di Toledo, deſſen Werk dem ſeines Vorgängers ſowohl bezüglich der Beiſpiele als der Regeln gleichen ſoll. Ihnen ſchloſſen ſich dann an Gio da Udine und Ludovico Zacconi, welcher in ſeiner Practica di Musica im Cap. 66 die Art, den Geſang zu verzieren, lehrt. Endlich noch Gio Baſſano des letzteren Werk, nämlich: Ricercate, Passaggi et Cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'Instrumento et anco diversi passaggi per la semplice voce di — In Venetia appr. Giac. Vincenti 1598 (im Beſitz der Bibliothek des Gymnaſiums zum grauen Kloſter, Berlin) enthält nur Beiſpiele, zumeiſt für Inſtrumentaliſten beſtimmt. Außer dieſen von Baini citirten Werken, die ſich mit Paſſaggien beſchäftigen, ſind mir noch bekannt aus derſelben Zeit: Passagi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumento et anco diversi Passaggi per la semplice voce humana di Richardo Rogniono Espulso di Val Tavegia, etc. In Venetia appr. Giac. Vincenti 1592 (Bibliothek des Gymnaſiums zum Grauen Kloſter Berlin,) — enthält gleichfalls nur praktiſche Beiſpiele, meiſt für Inſtrumente, die theilweis mit denen

Baſſanos übereinſtimmen. — Die Breslauer Stadtbibliothek beſitzt ein Manuſcript eines Paſſaggienwerkes von Richardo Rogniono, nicht identiſch mit dem oben citirten, vgl. E. Bohn, „Die muſikaliſchen Handſchriften" ꝛc., Breslau 1890, S. 122.

Aus alledem muß man ſchließen, daß im 16ten Jahrhundert die Inſtrumentaliſten ſich der Paſſaggien bemächtigt und ſie weiter ausgebildet haben. Hierdurch iſt die Paſſaggie offenbar inſtrumental und unſanglich geworden. Und ſo liegen die Verhältniſſe, die Caccini beſchreibt und beklagt, wenn er ſagt: ma ora veggendo andare attorno molto di esse (musiche) lacere e guaste, ed in oltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voce, semplici e doppie, cioè raddoppiate, intreciate l'una nell' altra, ritrovati da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi, che già si costumarono più propria per gli instrumenti di fiato e di corde, che per le voci etc. Eine ähnliche Bemerkung Durantes: nicht jede Paſſaggie ſei in der guten Geſangsmanier recipirt es gebe auch ſolche, welche wohl den Inſtrumenten, nicht der Stimme anſtünden und nur letztere ſolle ein guter Sänger anwenden, unterſtützt Caccinis Behauptung. Sein Beſtreben ging nun dahin, die Paſſaggien überall da zu beſeitigen, wo ſie ſinnwidrig oder dem Verſtändniß des Textwortes hinderlich waren uno ſie, ſoweit ſie ſtatthaft, ſanglicher zu geſtalten. Sehen wir uns in ſeinen eigenen Kompoſitionen, insbeſondere den Nuove Musiche um, ſo müſſen wir konſtatiren, daß er ſeine gute Abſicht nicht durchweg realiſirt hat. Man vergleiche die in Anlage IV, 4—9 mitgetheilten Stücke ſeiner Kompoſitionen und die ſeiner Nachfolger, um ſich zu überzeugen, daß die Paſſaggien zwar einfacher und ſanglicher geworden ſind, aber daß die Kompoſitionsweiſe den in der Einleitung aufgeſtellten Theorien doch kaum entſpricht. Vergl. unten S. 126, Bovicellis Regel und Ausnahme. Stand Caccini in ſolchem Grade unter dem Einfluſſe des Zeitgeiſtes, daß er in ſeinen

eigenen Werken jene selbst erkannten und gerügten Mißbräuche nicht zu vermeiden vermochte, was konnte man von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern erwarten? Nicht blos das Madrigal, sondern auch die Motette, das geistliche Lied, ja selbst das Recitativ wird mit Passaggien überladen, in denen man unschwer den Geschmack er alten Schule, der Zeit vor der florentinischen Bewegung wiedererkennt. Es soll nicht bestritten werden, daß diese Verzierungen nicht an einzelnen Stellen den Sinn des Textwortes trefflich charakterisiren, so ist z. B. das „Bacchatur" in dem Recitativ Dido furens von Mazzocchi durchaus sinngemäß. Vergl. IV., 6. Zumeist aber stehen sie durchaus im Widerspruch, nach unserem Geschmack nicht minder, als nach Caccinis Grundsätzen zu dem Inhalt der Dichtung. Wie kleinlich und kindisch die Fiorituren in der Motette: Assumpta est Maria von Marinoni (IV Nr. 7) besonders zu den Worten: benedicunt — Dominum! Dieselben Ausdrucksmittel für die erhabenen Worte dieses geistlichen Liedes, wie für die verliebten Seufzer des verschmähten Liebhabers in den Amorosi respiri musicali di Don Giacomo Fornaci (IV No. 8).

Caccini hatte sich nicht zu einer Verwirklichung und Bethätigung seiner mit so eminentem Scharfsinn a priori entwickelten Grundsätzen durchgerungen. Sein musikalisches Ingenium und das seiner Zeitgenossen hat nicht ausgereicht zur Begründung einer gänzlich neuen Schreibweise, zum Bruch mit den Traditionen der Schule. Seine Nachfolger besonders Donati, Gagliano u. A. und der genialste Komponist des Jahrhunderts, Claudio Monte Verdi, haben eifrig an der Vervollkommnung des neuen Styles geschaffen, ohne aber das Ideal zu erreichen, das den Schöpfern des Sologesanges vorgeschwebt hatte. Die spätere italienische Musik, besonders die Schule Neapels, entfremdete sich bekanntlich vollständig den Ideen der ersten Meister. Erst Lully und Gluck haben sich wieder auf den Boden der florentinischen Schule gestellt. Man

wird nicht fehlgehen, anzunehmen, daß auch die Sänger der neuen Schule mit willkürlichem Zierrath und Ausschmückungen nicht sparten. Für den kirchlichen Stil haben wir einen Beleg in dem interessanten Büchlein des päpstlichen Sängers Franzesco Severi: Salmi passeggiati etc. Nach seiner eigenen Angabe theilt er den in Rom üblichen Stil mit: mi sono assicurato di mandar fuori questo mio Libretto di Salmi passeggiati non perche lo stimi cosa degna di chi professa il modo del vero canto, ma solo per giovare a quelli, che desideranno di vedere lo stile in Roma si tiene in cantar detti Salmi. Aus den in Anlage IV 10 mitgetheilten Stücken wird man ersehen, daß auch die sixtinischen Cappellensänger dem Zeitgeist, dem Modegeschmack unterthänig waren. Die Passaggien fließen in fast ununterbrochenem Strome dahin, und sind unzweifelhaft rhythmisch komplicirter und schwieriger, als diejenigen Bovicellis. Die Monotonie wird ein wenig gemildert durch den häufigen Wechsel der Rhythmen. Hiervon unten des Näheren. Besonders liebt er die Spielerei, einer Figur, forte gesungen, die gleiche im piano folgen zu lassen. In der weltlichen Musik trifft man dieselbe gleichfalls. Mazzocchi l. c. hat sogar für sie einen eigenen technischen Ausdruck: Echo und das Zeichen: E[1]).

Wir haben an dieser Stelle noch die technische Vorbereitung des Sängers für alle diese Schwierigkeiten kennen zu lernen. Bereits in den vorangegangenen Kapiteln haben wir berichtet, daß die Geschmeidigkeit der Kehle gefördert wurde, besonders durch Uebungen kleineren Umfanges, durch kleinere Diminutionen und Manieren auf sämmtliche Vokale. Besonders wird der Tremolo (Sekundenbewegungen) als geeignet erwähnt zur Ausbildung der „Gorga". Zacconi lehrt l. c. Prima parte C. 66: Onde similmente per faci-

1) In sehr wirkungsvoller Weise hat bekanntlich Seb. Bach dieses Ausdrucksmittel in seinem Weihnachtsoratorium, Arie Nr. 39, für Sopran, angewendet.

fitarli meglio questa via e per metterlo nella strada difarsene vero professore e proprio patrone, dico che uno se vuol fare bene, bisogna che sopra qual si voglia mostra e essempio li canti tutte le cinque vocali, che sono A, E, I, O, U etc. Et per non lasciare in questa materia, che dire per il zelo grande e voglia io ho di giovar al cantare, dico ancora, che il tremolo cioè la voce tremante, è la vera porta d'intrar dentro a passaggi, d'impatronirse delle gorgie, per che con più facilità se ne va la Nave, quando che prima e mossa, che quando nel principio la si vuol movere etc War nun der Sänger hinlänglich vorbereitet, ſo ging er daran, ſich auch ſchwierigere Paſſaggien anzueignen. Das Uebungsmaterial fand er in theoretiſchen und praktiſchen Werken. Herbſt giebt als ſolches 100 Paſſaggien des berühmten Komponiſten Adriano Banchieri, je 25 für Sopran, Kontra-Alt, Tenor und Baß. Einige theile ich in der Anlage sub IV 12 mit. Herbſt definirt: „Paſſaggio oder Paſſus heißt ein Durchgang und ſind die Paſſaggi geſchwinde Läuflein, welche beydes gradatim und auch saltuatim durch alle Intervalla ſowol ascendendo als descendendo über den Noten ſo etwas gelten geſetzt und gemacht werden als:

Und ſind zweyerley Art. Etliche ſeynd einfältige, ſo mit Minimis und Semiminimis oder Minimis und Semiminimis zugleich formirt werden. Etliche ſeynd zerbrochene, ſo auf Fusis und Semifusis, oder Fusis und Semifusis zugleich gemacht werden. Die Semiminimae werden von den Italis Chromata, die Fusae Semichromata, die Semifusae aber Bischromata genennet. Anfahende Schüler aber in dieſer Kunſt ſollen erſtlich bey den einfältigen und einfächtigen Paſſaggien den Anfang nemen und her-

nacher gemachſam in den zerbrochenen mit fusis geſpickten ſich fleißig exerciren und üben, bis ſie endlich in die mit Semifusis gerathen und dieſelben zu wege bringen können."

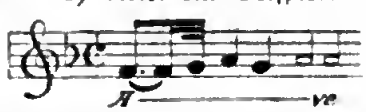
Die ausführlichſten Avertimenti für die Ausführung der Paſſaggien giebt Herbſt's Gewährsmann Bovicelli l. c. zunächſt quanto alle parole, bezüglich der Worte. Dieſelben beſagen Folgendes: Paſſaggien ſoll der Komponiſt und der Sänger nur da anbringen, wo es der Text geſtattet und immer ſo, daß der Text verſtanden werden kann. Man könnte annehmen, daß dieſer Gedanke ſchon den Komponiſten vor der florentiniſchen Bewegung geläufig geweſen ſei. Wahrſcheinlicher iſt es, daß hier — im Jahre 1594 — ſchon die erſten Anfänge der neuen Bewegung in Erſcheinung treten. Zur Erreichung dieſes Zweckes ſei erforderlich, daß man es vermeide, die langen Silben in kurze, und kurze Silben in lange umzuwandeln (Barbarismus); daß man ferner eine einmal begonnene Paſſaggie auf derjenigen Silbe enden laſſe, auf der man begonnen, und die Paſſaggie nicht durch Aufnahme einer neuen Silbe zerreiße. Dieſe letztere Regel iſt ganz vortrefflich. Der Fluß der Paſſaggie wird gehemmt, wenn ſie ſtatt auf derſelben Silbe, alſo auf demſelben Vokale, zu Ende geführt zu werden, durch Konſonanten-Einſchiebung und Vokalwechſel unterbrochen wird. Vergleiche Anlage IV, 11 a. Man vermeide ferner die nach einer Paſſaggie, einem Gruppetto, oder einem Tremolo, folgende Note mit einer neuen Silbe zu verſehen, vergl. Anhang IV 11 b. Endlich ſei vor dem Fehler zu warnen, ein begonnenes Wort unvollendet zu laſſen, z. B. ſtatt benedictus zu ſingen benedi — benedictus.

Von der Avertimenti intorno alle note ſeien hervorgehoben:

1. Das Anbringen jeder Verzierung und jeder Paſſaggie muß mit Rückſicht auf die Bewegung der anderen Stimmen erfolgen, und den Geſetzen des Kontrapunktes und der Harmonie entſprechen.

2. Man vermeide die Wiederholung von Paſſaggien in gleichem Rhythmus, variire vielmehr dadurch, daß man den Werth der Noten verändere. Caccini (ſ. oben S. 89) ſowohl als Bovicelli erklären eine Folge ungleichwerthiger Noten für anmuthiger, als eine ſolche gleichwerthiger, vergl. IV 11 c. In dem oben S. 88 mitgetheilten Beiſpiel zeigt Caccini, daß man eine Folge gleichwerthiger Noten in doppelter Weiſe rhythmiſch verändern könne. a) Die erſte Note wird um die Hälfte ihres Werthes verlängert und der zweiten ein gleicher Werth genommen, und mit den folgenden Noten verfährt man ebenſo. Wir deuten dieſe Vergrößerung des Werthes einer Note um die Hälfte durch einen Punkt an, und nennen demnach eine Folge ſolcher Noten punktirte Noten, z. B.:

Dieſer Rhythmus iſt auch derjenige unſeres einfachen Nachſchlages. Dieſe Bezeichnung iſt zwar der alten Schule unbekannt, gleichwie diejenige des Vorſchlages. Man ſchrieb eben die Verzierungen aus; mit Ausnahme des Trillers, oder überließ es noch häufiger dem Geſchmack des Sängers ſie ‚apposite' anzubringen. Dem Weſen nach war aber der Nachſchlag, — und, wie wir ſehen werden, auch der Vorſchlag — durchaus eingebürgert. Die Nachſchläge ſind nach Agricola (l. c. S. 81) „gewiſſe kurze Noten, die einer Note nachgeſchlagen werden, aber noch (im Gegenſatz zum Vorſchlag) in die Zeit derſelben gehören. Der Anfang der Bovicelli'ſchen Paſſaggienſtimme zu Palaeſtrina's Ave verum (vergl. Anhang IV 3) bietet ein Beiſpiel:



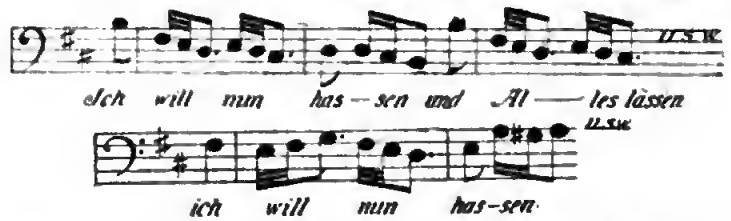
In derſelben finden ſich auch zahlreiche Beiſpiele für Nachſchläge, die aus zwei Noten beſtehen.

Severi bemerkt bez. der Ausführung punktirter Noten, und dies gilt auch für Nachſchlagsrhythmen: Che quando si canteranno le crome, che haveranno puntate la prima, si cantino con vivacità, ma non molto presto, e li punti non si percutino molto. Dieſer Rhythmus verlangt Lebhaftigkeit, genaues Einhalten des Notenwerthes, und man achte darauf die Töne nicht zu ſtoßen, d. h. ſie mit einander zu verbinden, und jedes Stoßen mit der Lunge (coup de poitrine) zu vermeiden. Eine vortreffliche Warnung für die Ausführung punktirter Rhythmen, bei der ſich die Neigung zum Martelliren häufig beobachten läßt. — b) Nimmt man umgekehrt der erſten Note die Hälfte ihres Werthes, um ſie der zweiten zuzulegen, ſo entſteht die Figur:

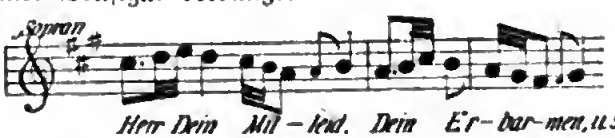
welche Agricola (l. c. S. 68) als dem „Lombardiſchen Geſchmack vorzüglich eigen“ bezeichnet. Dieſer Rhythmus findet bei allen Componiſten des 17ten Jahrhunderts, ſowohl in größeren Paſſaggien (vergl. z. B. Anhang IV Nr. 7 Gir. Marinoni, hier in Abwechſelung mit punktirten Achteln, und Nr. 10 Severi's Baß-Solo) als auch als einzelne Figur Anwendung (vergl. Anhang IV Nr. 4 a. c., Caccini). Das Charakteriſtiſche dieſer Formel beſteht darin, daß eine kurze Note auf die Theſis fällt, und einen ſtarken Accent erhält. Im 18ten Jahrhundert iſt ſie noch ungemein beliebt und gebräuchlich. Beſonders glücklich charakteriſirt Händel im Samſon Nr. 43 in der Arie der Delila:

Vergl. ferner in Gevaert's Gloires de l'Italie, Bd. I, Nr. 19 Arie aus „Demofoonte“ von Haſſe (1748), II Duetto

aus einer gleichnamigen Oper von Leonardo Leo 1740. — Noch üblicher war der Schleifer in lombardiſcher Manier (Agricola S. 85) zwei kurze, ſtufenweis folgende Noten, gewöhnlich auf den betonten Takttheil fallend. Seb. Bach liebt ihn vorzüglich. Die Cantate: „Freue Dich erlöſte Schaar" enthält eine Arie für Baß: „Ich will nun haſſen und Alles laſſen, was Dir mein Gott zuwider iſt." Wie vortrefflich iſt hier die Feſtigkeit des Entſchluſſes, die Energie der Entſagung in den kurzen, ſtark betonten, Schleifern zum Ausdrucke gebracht:



In Nr. 29, Duett ſeines Weihnachtsoratoriums ſind ausgeſchriebene Nachſchläge, lombardiſche Schleifer und Vorſchläge zu einer Tonfigur vereinigt:



Der lombardiſche Schleifer bildet zuweilen, wie in der oben erwähnten Bach'ſchen Arie das Charakteriſtikum des ganzen Tonſtücks, ebenſo in der Arie: „Son troppo vezzo se" in Baldaſar Galuppi's Oper „Enrico" (1743, ſ. Gloires de l'Italie, II Nr. 44).

Der Rhythmus der kurzen lombardiſchen Note iſt nicht identiſch mit demjenigen des (kurzen unveränderlichen) Vorſchlags. Agricola meint: „Daß bey dieſer Figur (der lombardiſchen) die erſte Note ſtärker und ſchärfer angegeben werden muß, als wenn ſie ein Vorſchlag wäre." Ebenſo Bach: „Verſuch über die wahre Art Clavier zu ſpielen" I. Th. S. 56, und Marpurg „Anleitung zum Clavier-

ſpielen“ S. 48. Da dieſe Muſiker aber auch den Vorſchlag allezeit, *ſtärker* angegeben wiſſen wollen als die Hauptnote, ſo iſt *für ſie* der Unterſchied zwiſchen Vorſchlag und lombardiſcher Note kein beſonders auffallender. Nun aber ſteht dieſer Auffaſſung der Vorſchlagsrhythmus eine andere gegenüber, die ſpäter zur herrſchenden geworden iſt. Agricola ſelbſt giebt ſchon zu: „einige berühmte Ausführer wollen *nach Art der Franzoſen* den Vorſchlag mit in die Zeit der *vorhergehenden* Note zugerechnet wiſſen u. ſ. w. Sie führen alſo dieſes Beiſpiel:

alſo aus:

Sie wollen damit den Ausdruck dieſer Vorſchläge von demjenigen, welcher dem ſogenannten Lombardiſchen Geſchmack vorzüglich eigen iſt, unterſcheiden“[1]). Er hat zwar durchaus Recht, wenn er dieſe Art der Vorſchlagsausführung verwirft; denn in dieſer Geſtalt iſt er zum Nachſchlag geworden. Nur verkennt er, daß dieſer Geſtaltung des Vorſchlags, wenn ſie auch über das Ziel hinausſchießt, doch das *richtige Gefühl* zu Grunde liegt, daß der kurze Vorſchlag, will man ihn vor der lombardiſchen Note unterſcheiden, *keinen Accent* verträgt, welcher vielmehr der Hauptnote gebührt. *Dieſe* Auffaſſung iſt durchgedrungen bei Leopold Mozart „Gründliche Violinſchule“ u. ſ. w. Augsburg 1756 und 1769 IX Hauptſtück S. 200. Er lehrt: Die Stärke falle bei kurzen Vorſchlägen *nicht auf den Vorſchlag, ſondern auf die Hauptnote*. „Der kurze Vorſchlag wird ſo geſchwind gemacht, als es möglich iſt, und wird nicht ſtark, ſondern ganz ſchwach gegriffen. Trotzdem fallen dieſe Vorſchläge auf die Zeit der Hauptnote, nicht etwa nach franzöſiſcher Art in diejenige der vorhergehenden Note“.[1]) Letztere, alſo unſere Nachſchläge nennt Mozart „durchgehende Vorſchläge“

1) Die ausführlichſten Berichte über Verzierungen im 17ten Jahrhundert verdanken wir m. W. dem Franzoſen Bacilly, und ſeinem Werke Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter, et particulierement pour ce qui regarde le Chant François, Paris 1679.

erſtere „anſchlagende". Türk: Clavierſchule oder Anweiſung zum Clavierſpielen u. ſ. w., Leipzig 1802, referirt die Meinungsverſchiedenheit der Tonlehrer und ſchließt ſich Mozart mit der Begründung an, „die unveränderlichen Vorſchläge kämen in der Harmonie nicht in Betracht und ſeien von ſo äußerſt kurzer Dauer, daß ein eigentliches Accentuiren dabei nicht wohl möglich ſei." Die von Mozart-Türk vertretene Anſicht erſcheint die richtige, nicht aber aus den von ihnen angeführten Gründen. Man kann eine ſehr kurze Note wohl accentuiren, und, als Diſſonanz insbeſondere, kann ſie unter Umſtänden einen ſtarken Accent vertragen. Aber gerade hierin und nichts Anderem liegt der Unterſchied zwiſchen der lombardiſchen Note und dem Vorſchlag. Beide gehören in der Zeit der Hauptnote, aber während erſtere den vollen Accent erhält, welchen der betreffende Tacttheil erheiſcht — alſo z. B. im $^4/_4$ Tact auf

---

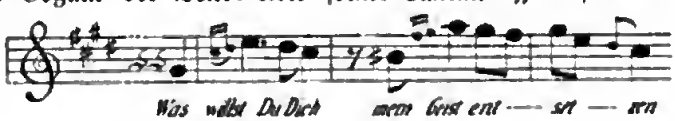
Leider beſitzt die Königliche Bibliothek Berlin nur den Text, die Notenexempel ſind nicht vorhanden. Hierdurch wird das Verſtändniß des Buches erſchwert, vielfach ganz vereitelt. Bereits oben S. 105. hatte ich zweier Verzierungen Erwähnung gethan: Das Tremblement ou Cadence, unſeres modernen Trillers, und des Doublement du gosier oder animé, der wiederholten Note. Hierher gehört: Der Port de Voix, der demy Port de Voix und der Accent. Den Port de Voix kann ich nicht anders beſtimmen, als die Verbindung eines tieferen Tones mit einem beliebigen höheren durch Portamento, indem hierbei der höhere Ton nochmals angegeben wird, und zwar wird beim eigentlichen Port de voix nicht blos der vorangehenden Note ein Theil ihres Werthes, ſondern auch der höheren Note ein kleiner Werth zu dieſer Verbindung entnommen (anticipation). Es wird alſo z. B. die Stelle:

ſollen die Noten fa und sol durch ein Port de voix verbunden ſein, folgendermaßen ausgeführt:

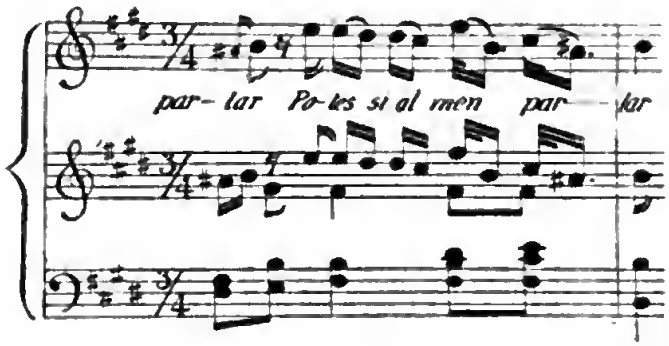
Beim demy Port de voix fällt dieſe anticipation weg, und beim Port de Voix perdu wird der erſten Note faſt der ganze Werth der folgenden zugelegt, und die höhere Note nur kurz angedeutet. Unter dieſen Figuren verbirgt ſich nach unſerer Anſchauung ein langer bez. halblanger Vorſchlag, der mittels ſtarken Portaments der Hauptnote angefügt wird. Der Accent ou Aspiration iſt die Verbindung zweier Töne gleicher Tonhöhe, oder eines höheren Tones mit einem tieferen durch Einſchaltung eines dritten Tones, welcher aber nur ganz leicht berührt werden darf, z. B. können die Töne sol-sol durch Einſchaltung eines la „fort doléeot et touché fort legerement, ee quasi imperceptible" verbunden werden. Die von Agricola beſchriebene franzöſiſche Manier der Vorſchlagsrhythmiſirung hat, wie wir ſehen, ihren Urſprung in dem alten Port de voix."

eins den Hauptaccent, auf drei den Nebenaccent, auf zwei einen noch ſchwächeren Nebenaccent u. ſ. w. — verzögert der Vorſchlag den Eintritt des Accents um das Zeittheilchen, welches er für ſich in Anſpruch nimmt, oder mit anderen Worten, der Eintritt des Accentes wird um ein kleines, faſt unmerkliches Zeittheilchen gerückt, ohne daß aber dadurch eine Veränderung in der Struktur des Taktes eintrete. Wer hier nicht ganz genau rhythmiſirt, gelangt zur „franzöſiſchen Manier", die Vorſchlagsnote der vorhergehenden Note wegzunehmen und die Praxis wird in der That nicht immer dieſe Unterſcheidung aufrecht zu erhalten in der Lage ſein.

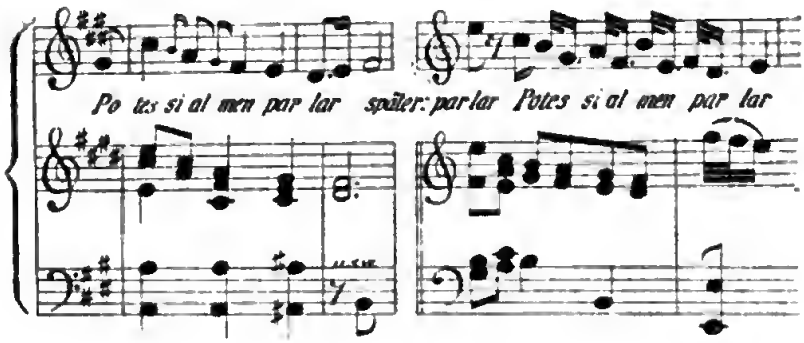
Das hier geſagte gilt auch für den einfachen Schleifer, im Gegenſatz zum lombardiſchen Schleifer. Jener iſt unbetont und matt auszuführen (Agricola) die Hauptnote iſt betont, letzterer erhält den Accent. Daß die Componiſten des vergangenen Jahrhunderts in dieſer Weiſe unterſchieden, ergiebt ſich aus ihrer Schreibweiſe. Die lombardiſchen Figuren ſchreiben ſie aus, und theilen ſie in den Takt ein. Damit bekunden ſie, daß ihnen diejenige Betonung gebühre, wie allen anderen ausgeſchriebenen Noten. Die Vorſchläge und gewöhnlichen Schleifer ſchreiben ſie mit kleinen ſog. Hilfsnoten. Und das nicht etwa deswegen, weil dieſe Noten ſo raſch anzugeben ſind, daß ſie ſich nicht in den Takt eintheilen ließen — denn thatſächlich ſchreiben ſie kleine Noten auch da, wo dieſe Eintheilung ſehr wohl mittels Zweiunddreißigſtel möglich wäre — ſondern um anzudeuten, daß dieſe Figuren unbetont auszuführen ſind, der Accent aber derjenigen Note verbleibt, welcher ihr folgt, und zwar gerade derjenige Accent, welcher der betreffenden Note in ihrer Taktſtellung gebührt. Bach ſchreibt den Beginn der Tenor-Arie ſeiner Cantate: „Liebſter Gott":



Hier deutet er durch die kleinen Nötchen an, daß er einen unbetonten, milden Schleifer und den Accent für die Hauptnote wünſcht. Wo er ſich einen betonten Schleifer in lombardiſcher Art denkt, ſchreibt er ihn allemal aus (vgl. oben S. 117). Einen vortrefflichen Beleg für unſere Behauptung bietet die Schreibweiſe von Haſſe in der Arie „Padre perdona“ ſeiner Oper: Demofoonte (1748 vgl. Les Gloires de l'Italie Bd. I, Nr. 19). Wo die Begleitung in lombardiſcher Manier geht, muß ihr auch die Singſtimme folgen:



Dagegen ſchreitet in den nun folgenden Stellen die Begleitung in Achteln bez. Vierteln; eine Nothwendigkeit, die Singſtimme conform der Begleitung in lombardiſcher Manier zu führen, liegt nicht vor. Er alternirt nun und ſchreibt einmal Vorſchläge, ſpäter wieder lombardiſche Noten:



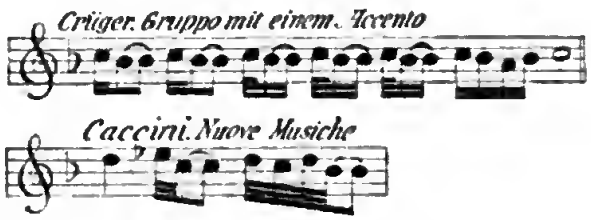
Es ist klar, daß hier zwei von einander gänzlich abweichende Figuren gemeint sind. Der kurze Vorschlag kann hier nicht kürzer sein, als ein Zweiunddreißigstel. Nicht also auf die Zeitdauer bezieht sich die abweichende Schreibart, sondern auf die Art der Ausführung. Zuerst ist ein unbetonter Vorschlag auszuführen, der Rythmus ist jambisch ⏑ —, dann aber eine betonte kurze Note, der Rythmus ist trochäisch: — ⏑.

Bis in den Beginn des 18ten Jahrhunderts war es nicht üblich Vorschläge anzudeuten. Tosi (1723) klagt darüber, daß diese gute Sitte seiner Landsleute, Vorschläge nicht anzudeuten, der üblen Gewohnheit der Deutschen, welche begännen sie anzumerken, zum Opfer falle. Es unterliegt aber kaum einem Zweifel, daß der Vorschlag schon im 17ten Jahrhundert in Uebung war, ganz abzusehen von Tosis Bemerkung, aus welcher sich dies gleichfalls ergiebt.[1]) Als eine besonders bezeichnete Verzierung freilich ist der Vorschlag nicht zu ermitteln. Indessen kommen in den (Anhang VI, Nr. 4.,) ausgeschriebenen Verzierungen Caccini's Wendungen vor, welche auf Vorschlagsrythmen deuten.

---

1) Alles hier Ausgeführte bezieht sich auf den kurzen, unveränderlichen Vorschlag. Der lange Vorschlag (Vorhalt) als Hilfsnote notirt, datirt gleichfalls erst aus der Zeit nach Tosi. Für den kurzen Vorschlag hatte die Benutzung der kleinen Hilfsnote den guten Sinn, sie von der lombardischen, betonten Note, zu unterscheiden. Was aber soll sie zur Bezeichnung des langen Vorschlags? Warum schrieb man ihn nicht aus? Wie oben im Text erwähnt, galt es bis in's 17te Jahrhundert hinein (1723) als eine beleidigende Bevormundung des Ausführenden Vorschläge überhaupt anzudeuten. Man überließ es demselben, sie anzubringen, wo der Geschmack es gebot. So besonders in Italien und auch in Frankreich. Vgl. Bacilly l. c. S. 191. In Deutschland nun hat man, nach Tosi's Bericht, mit dieser Tradition zuerst gebrochen. Nun wollte man aber nicht gleich von der alten Manier völlig abweichen. Man behielt also dieselbe insofern bei, als die Hauptnote, wie früher, in ihrem vollen Werthe notirt, der Vorschlag aber als kleine Note, gewissermaßen nur als ein bescheidener Fingerzeig, den der Componist dem Ausführenden zu ertheilen sich erlaubt, eingeschmuggelt wurde. Für den kurzen Vorschlag hat, wie gesagt, der Gebrauch der Hilfsnote auch heut noch einen guten Sinn, daß man aber im vorigen Jahrhundert, ja bis in die Beethoven'—Schubert'sche Zeit hinein, an der Hilfsnote festgehalten hat, ist eine jener Unbegreiflichkeiten, die sich nur aus der Bequemlichkeit und dem Hange zum Althergebrachten erklären läßt!

Der Erwägung und dem Geſchmack des Vortragenden war die Rythmiſirung freigeſtellt und es hing wohl von der Erwägung des einzelnen Falles ab, ob die lombardiſche Manier gewählt, alſo die kurze Note betont, oder die kurze Note leicht und unbetont geſungen wurde. Severi l. c. lehrt: che quando troveranno le crome, che haveranno puntata la seconda, si cantino non molto presto e per haver facilita nel cantar, bisognera passer presto la prima Croma, e fermarsi su la seconda. Bei Achtelnoten, von denen die zweite punktirt iſt, ſoll der Sänger nicht zu raſch werden, und um Leichtigkeit in den Rythmus zu bringen, die erſte kurze Note ſchnell verlaſſen, dagegen auf der langen Note verweilen. Dies deutet eher auf den Vorſchlagsrythmus, als auf lombardiſche Manier. Indeſſen ſind doch wohl längere Paſſagien dieſer Art in letzterer Art auszuführen. Hingegen denke ich mir folgende kleinere Figuren als Vorſchläge.



Vgl. ferner Anhang IV. 4 a. b. 7. IV. 3 und 7 a. und b. (a. E.)

Der Schleifer und der Anſchlag ſind unter beſonderer Bezeichnung nicht bekannt. Doch finden ſich Figuren in ausgeſchriebenen Noten, welche mit jenen identiſch ſind. Wir würden z. B. in folgender Stelle aus Caccini's: Euridice:

die drei Sechzehntel auf „lie“ zu Anfang des Taktes als langſamen Schleifer (frei eintretenden Doppelſchlag), das nächſte Sechzehntel als Nachſchlag ſchreiben, alſo:

Vor Allem, um zu Bovicellis Avertimenti zurückzukehren, ſei bei der Paſſaggienausführung jede Ueberhaſtung (furia) zu vermeiden, Takt und Rhythmus ſollen ſtets ſtreng innegehalten werden. Daſſelbe betont auch Zacconi l. c. Kapitel 66, wenn er ſagt: La più bella e perfetta cosa che nel gorgheggiare si ricerca, è il tempo, e la misura!

Von dieſem Geſichtspunkt aus empfehle es ſich, räth Bovicelli, raſche Noten, Chromen und Bischromen nicht bis zur weißen Noten (𝅗𝅥 oder 𝅝) unmittelbar aufeinander folgen zu laſſen, ſondern, gleichwie der Reiter allmählich die Zügel anziehe, durch Noten mittleren Werthes, alſo etwa Viertel-Takt-Noten, den Uebergang zu vermitteln. Vgl. IV 11 d. Solche raſche Läufe aus Chromen und Bischromen beſtehend ſollen ſich per grado bewegen. Saltuatim, ſprungweiſe, zu formiren klinge zu ſchulmäßig. Von Terzen und anderen Intervallen ſolle man nur mäßigen Gebrauch machen. In der That findet man Läufe gewöhnlich in Sekundenbewegungen, ſelbſtverſtändlich durch einzelne Terzenſchritte und andere Intervalle unterbrochen. Gebrochene Läufe und Arpeggien habe ich nicht gefunden.

4. Es iſt hier die oben bereits mitgetheilte Regel Bovicellis zu wiederholen, daß jene Coloraturen eine maßvolle nicht überhaſtende Ausführung verlangen. Die Töne ſind deutlich von einander zu trennen, ſodaß jeder hörbar wird. Es wird wiederholt von den italieniſchen Autoren darauf aufmerkſam gemacht, daß maßvolle Ruhe in der Aus-

führung, strenges Takthalten und scharfe Rythmisirung die wesentlichsten Erfordernisse einer guten Koloratur bilden. Besonders betont dies unter anderem Zacconi Kap. 66. Die alte Schule erstrebte also nicht etwa jene verblüffenden feuerwerkartigen Koloraturen, wie sie die neue italienische und französische Schule verlangen, sondern eine maßvolle und ruhige Bewegung. Die schwierigsten Passaggien, schwierig sowohl in rythmischer Beziehung, als durch die Häufung rascher Noten weist das Werk des päpstlichen Sängers Severi auf, dessen ich oben erwähnte. Sie verlangen eine ungemein geschmeidige Kehle und einen langen Athem. Es finden sich hier Läufe, die an Schwierigkeit der italienischen Koloratur des 18ten Jahrhunderts gleichkommen. Aber auch für sie verlangt Severi streng rhythmische Ausführung und strenges Takthalten und das Gleitenlassen der Stimme, wie es die Sänger der neuen Schule lieben, ist verpönt. Che le semicrome, lehrt er, si cantano con vivacita e presto il più che sara possibile, purche siano spiccate (dieser Ausdruck bei mehreren Schriftstellern, Donati, Bovicelli u. A. in gleichem Sinne gebraucht, scheint terminus technicus gewesen zu sein), dal petto e non dal gola. Die Noten sollen rasch und lebhaft, aber doch stets deutlich hörbar, von einander unterscheidbar, gesungen werden, mit der Brust — nicht mit der Kopfstimme. — Letzteres Gebot bezieht sich natürlich nur auf Männerstimmen, an die der Kirchensänger Severi wohl auch in erster Linie denkt.

5. Für den Komponisten wie für den Sänger soll die Regel gelten, daß der Sinn des Textes in erster Linie zu entscheiden hat, wo Passaggien anzubringen und wo sie zu meiden seien. Nel cantare si devono più che si può imitare le parole, cio è parole meste non adonarle con Passaggi, ma accompagnarle, per cosi dire, con accenti e voce flebile, se le parole sono allegre, usar passaggi e darli anco vivacità. Doch auch diese Regel gestatte Aus-

nahmen und wenn die Conſonanz oder die Harmonie es verlangen, ſei es erlaubt far alcuni passaggi, se ben forse non esprimessero tutta quella mestitia, che ricercano le parole. Wir ſehen, daß dieſe Ausnahme beinahe eine Aufhebung der Regel ſelbſt bedeutet! Bovicelli und ſeine Zeitgenoſſen nehmen es eben mit jenem Gebot nicht allzu ſtreng, und ſind gern bereit, es zu opfern zugunſten ihrer vielgeliebten Koloratur. Daß auch der neue Stil, Caccinis Beſtrebungen, nicht imſtande geweſen ſind, hier vollſtändig durchzugreifen und zu reformiren haben wir bereits oben berichtet.

6. Accenti und Paſſaggien ſind möglichſt zuſammenhängend in einem Athem auszuführen, das Zerreißen der Phraſe durch Athmen iſt zu vermeiden. Beſtehe die Paſſaggie aus Noten ungleichen Werthes, ſo ſei es geſtattet, noch einer Note größeren Werthes Athem zu nehmen. In welcher freien Weiſe man Phraſen umgeſtaltete, um Athempauſen zu gewinnen, haben wir bereits oben mitgetheilt[1]).

Eines der wichtigſten Requiſite für eine gute Koloratur iſt die Beherrſchung des Athems. Die alten Meiſter verlangen deshalb auch in erſter Linie einen ausreichenden Athemvorrath. Zacconi Libri primo 66 ſetzt als natürliche Mittel beim Sänger, der dieſe Kunſt üben will, voraus eine geſunde Bruſt (petto), neben einer geſchmeidigen Kehle (gola). Due cose si ricercano, à chi vuol far questa professione: petto e gola, petto per poter una simil quantità e un tanto numero de figure a giusto termino condurre, gola poi per poterle agevolmente sumministrare: per che molti non havendo ne petto ne fiato, in quattro, over sei figure convengano i suoi disegni interrompere,

---

1) Welche Vokale für geeignet zur Koloratur gehalten wurden, iſt ebenfalls bereits oben mitgetheilt. Bei Bovicelli fehlt es an Anweiſungen hierüber, Caccini, Durante und Andere bezeichnen übereinſtimmend die Vokale a, e, o für die geeignetſten. Die Vokale i und u hingegen ſollen nur für kleinere Accenti tauglich ſein. Auch betonen ſie, daß die Klangfarbe des Vokals bei der Paſſaggie unverändert bleiben muß!

ò con interrotto mezzo finire, et se pur non finiscano, per forza nel ricever del fiato si occupano tanto, che non possano esser a tempo, ove bisogna.

Nur Sänger, welche die Natur mit dieſen Mitteln verſehen hat, könnten es in dieſer Kunſt zur Vollendung bringen.

Die Kunſt der Athembeherrſchung beſteht zunächſt in der öconomiſchen Verwendung des Athems. Es ſoll beim Singen nur ſoviel Luft entſtrömen, als für die Bildung der Töne abſolut nothwendig iſt. Deshalb muß der Sänger vom Beginn des Unterrichtes an lernen, mit ſeinem Athemvorrath haushälteriſch umzugehen, es vermeiden, unnöthig Luft ausſtrömen zu laſſen. Daß die alten Meiſter hierauf ihr Augenmerk richteten, dafür liegen uns ausdrückliche Zeugniſſe vor. Ignatio Donati (l. c.) achtet darauf, daß ſeine Schüler keine Phraſe durch Athemholen zerreißen, ſondern Alles, was zuſammengehört, in einem Athem zu ſingen ſich befleißigen. Der Schüler ſoll ſich frühzeitig daran gewöhnen, Zuſammenhängendes in einem Athem zu ſingen und der Meiſter läßt, um dies zu erreichen, die Uebungsſtücke allmählich con piu prestezza ausführen: per far l'habbito di cantarle in un fiato.

Bovicelli empfiehlt den Sängern, ſtets auf den Athem zu achten. Man höre, meint er, zuweilen Sänger, die nach jeder kleinen Phraſe Athem holen, pigliano adogni poco di note il fiato; dies ſei zu vermeiden und ließe ſich meiden, wenn der Sänger ſorgfältig auf ſeinen Athem achte und nicht unnütz verſchwende.

Bovicelli und Severi betonen die Wichtigkeit, jede Paſſaggie als einheitliches Ganze auszuführen, ohne ſie durch Athemholen zu zerreißen. Bovicelli will allenfalls geſtatten, bei Noten ungleichen Werthes Athem zu nehmen, nach einer Note längeren Werthes, verpönt iſt es aber entſchieden zwiſchen Noten gleichen Werthes zu athmen, alſo z. B. in einer Paſſaggie, die nur aus Sechszehnteln beſteht. Der Grund

liegt auf der Hand. Einer Note längerer Dauer kann man einen Theil ihres Werthes nehmen und zum Athemholen benutzen. Bei raſchen Noten, wenn überhaupt angängig, wird allemal ein ſehr raſches Athemholen nothwendig werden, was in der Regel mit einem ſehr leidigen Geräuſch verbunden iſt. Bovicelli will eher geſtatten, eine Paſſaggie völlig zu verändern, und eine Athempauſe zu ſchaffen. Dieſe Norm ſollten auch unſere modernen Sänger beſonders bei der Ausführung langer Händel'ſcher und Bach'ſcher Melismen beachten. Durch Weglaſſen einiger Noten oder ſelbſt durch eine kleine Aenderung eine Athempauſe zu ſchaffen, iſt durchaus nicht unſtatthaft; unter allen Umſtänden aber einen raſchem geräuſchvollen Athemnehmen vorzuziehen. Vor dieſem geräuſchvollen Athmen warnt Bovicelli ganz ausdrücklich. Das correcte Athemholen iſt ebenſo wichtig wie das Haushalten mit dem Athem! Das Athmen muß unhörbar geſchehen. Tadelnswerth ſei, bemerkt Bovicelli, wenn der Sänger faſt mehr Geräuſch mache mit dem Athem als mit der Stimme, facendo quasi più rumor con il pigliare il fiato, che con la voce. Das hörbare Athmen iſt meiſt die ſogenannte Clavicularathmung d. h. eine Athmung, bei welcher das Schlüſſelbein ſich hebt und ſenkt. Die tiefſte und beſte Athmung bedarf lediglich der Thätigkeit der Bauchmuskulatur. Wir ſehen, daß die alten Meiſter allen dieſen Dingen Beachtung ſchenkten. Das Ueben der Diminutionen und Paſſaggien war die beſte Schule, dem Sänger einen langen Athem zu verſchaffen[1]).

Das Studium der Paſſaggien hat für den Sänger nicht allein den Werth, ſeine Kehle geläufig zu machen, es iſt gleichzeitig das vorzüglichſte Mittel einer freien und edlen Tongebung Herr zu werden. Selbſt wenn

---

1) Der große Sänger Farinelli ſoll über einen Schwellton von 50 Secunden verfügt haben!!

einmal die Zeit kommen ſollte, in der die Coloratur gänzlich aus unſerer Muſik verſchwindet, wird der Geſangslehrer ihrer niemals entrathen können. Sie wird als geſangstechniſches und ſtimmbildendes Element ſtets in Ehren gehalten werden müſſen. Die neuere deutſche Schule legt ſehr mit Unrecht immer weniger Gewicht auf die Ausbildung der Coloratur, weil die unmittelbar praktiſche Verwerthung in den neueren Werken eine immer eingeſchränktere wird. Sie ſollten aber nicht vergeſſen, was ich oben bereits betont habe, daß ein fleißiges und anhaltendes Studium der Paſſaggien, der Tonbildung ſelbſt zu Hilfe kommt und weſentlich dazu beiträgt das Organ geſchmeidig und leicht anſprechend zu machen.

Der Geſang erfordert eben wie jede andere Kunſtfertigkeit, wie das Tanzen, Reiten ꝛc. eine gewiſſe techniſche Fertigkeit der betheiligten Organe, der Stimmbänder, des Anſatzrohres, der Athmungsorgane u. ſ. w. Dieſe ſich anzueignen, iſt die Paſſaggie neben dem Solfeggio das untrüglichſte Mittel.

VIII. Zwei- und mehrſtimmiges Solfeggio — Eintheilung und Umfang der Stimmen. — Aeußere Haltung des Sängers.

Man hat ſich die Ausbildung des Sängers nicht etwa in der Art zu denken, daß jene Uebungen, wie ſie in den vorangegangenen Kapiteln dargeſtellt wurde, das ausſchließliche Material bildeten. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß in den fünf Jahren, die zur Ausbildung des Kunſtſängers gefordert wurden, auch Werke der praktiſchen Muſik herangezogen wurden. Ignatio Donati hat ſogar ein Heft Motetten ausdrücklich per educatione de figlioli e figliole geſchrieben, aus dem in der Anlage einige Stücke mitgetheilt ſind. Es war ſchon oben erwähnt, daß die ſtimmbildenden Uebungen ohne Begleitung eines Inſtrumentes vorgenommen wurden, und erörtert worden, welche Vortheile dieſe Methode gewährte. Die modernen Schulen Garzia, Hauptner, Faure und Andere fügen überall eine Clavierbegleitung hinzu. Es ſei hier nochmals betont, daß die Methode der alten Meiſter zwei Vortheile hat. Der Lehrer hört die Intonationsſchwankungen, welche die Begleitung verdeckt, und der Schüler wird ohne die Begleitung ſicherer im Treffen der Intervalle und behutſamer in der Intonation. Selbſtverſtändlich darf eine fortwährende

Controlle durch das Clavier nicht fehlen. Dazu bedarf es aber keines Accordes, ſondern es genügt, das Anſchlagen einer Taſte.

Mieden es die Alten alſo, die Stimme durch ein Inſtrument zu begleiten, ſo liebten ſie es, die Stimme durch eine zweite, beziehungsweiſe dritte zu unterſtützen. Wir beſitzen einige mehrſtimmige Solfeggienwerke aus dem 17ten Jahrhundert, ausdrücklich für den Lehrzweck verfaßt. Die Königliche Bibliothek in Berlin beſitzt deren zwei.

1. Solfeggiamenti a Due Voci etc. da Gio. Buonaventura Viviani, In Firenze 1693.

2. Duo Tessuti con diversi solfeggiamenti, Scherzi, etc. dal Signor Giuseppe Giamberti Romano, Roma 1689 (die ausführlichen Titel vgl. oben S. 9 bei den Quellen.)

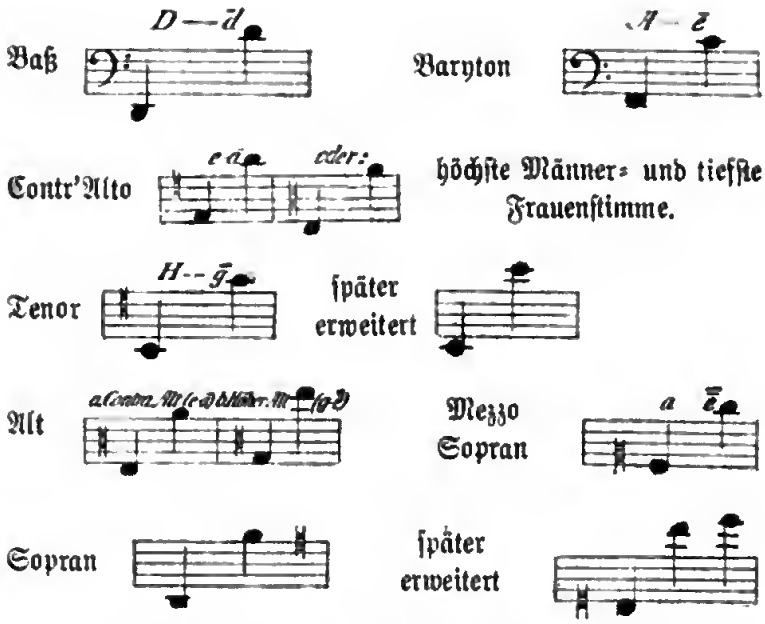
In der Anlage V. ſind aus beiden Werken Beiſpiele mitgetheilt. Dieſe Uebungen ſind als Vorläufer zu den nachmals berühmt gewordenen Fuchs'ſchen Solfeggien zu betrachten. Zumeiſt beginnt die erſte Stimme mit einem Thema, das die zweite in frei kontrapunktirender Weiſe wiederholt. Die Stimmen bewegen ſich in Sexten, Terzen auch Oktaven, durchgehende Noten ſind häufig. Hielten ſich die bisher erwähnten ſtimmbildenden Uebungen in der Mittellage der Stimmen — abgeſehen natürlich von den ſchwierigen Paſſaggien, ſo ſcheint dies Solfeggiren darauf berechnet, den Umfang der Stimmen zu erweitern oder vielmehr den Sänger auf dieſem erweiterten Gebiet der Stimme einzurichten. Giamberti ſchreibt für fünf Stimmgattungen: für Sopran im c- und g-Schlüſſel, Umfang: $\bar{c}$ bis $\bar{h}$ (14 Töne), für Mezzo-Sopran, ausdrücklich als ſolcher bezeichnet, im c-Schlüſſel auf der zweiten Linie, Umfang a bis $\bar{\bar{e}}$, (12 Töne); für Alt im c-Schlüſſel auf der dritten Linie, aber auch wie der Mezzo-Sopran auf der zweiten Linie. Es handelt ſich hier nicht um eine willkürliche Schreibweiſe, vielmehr um eine Unterſcheidung zwiſchen hohem Alt, deſſen Umfang

ſich mit dem Mezzo-Sopran deckt, und tiefem Alt. Der Umfang des erſteren iſt a bis $\bar{\bar{c}}$, des letzteren c bis $\bar{a}$. Bekanntlich umfaßte der Alt auch hohe Männerſtimmen. Der Umfang des tiefen Alt würde alſo unſerem Tenor entſprechen. Die ausdrücklich für Tenor geſchriebenen Stücke umfaſſen bei Giamberti die Töne H bis $\bar{b}$ (14½ Töne), ein Umfang, der nach der Höhe zu als ganz ungewöhnlich bezeichnet werden muß. Die Meiſter des 17ten Jahrhunderts laſſen ihre Tenöre faſt niemals über $\bar{g}$ hinausgehen. Tenorſtimmen, die das $\bar{g}$ überſchreiten, rangiren unter den Kontra-Alt. (e—$\bar{a}$) Unter den Bäſſen wird unterſchieden der Barytono im f-Schlüſſel auf der dritten Linie, Umfang A bis $\bar{c}$ und der Baſſo im f-Schlüſſel auf der vierten Linie, Umfang F bis $\bar{d}$. Vivianis Stimm-Eintheilung und Begrenzung ſtimmt hiermit nicht ganz überein. Er kennt nur eine Sopran-Gattung deren Stimmen-Umfang ſich mit dem hohen Sopran Giambertis deckt; ferner nur einen Alt mit dem Umfang f bis $\bar{c}$. Der Tenor entſpricht, wie damals die Regel war, ſeinem Umfange nach unſerm hohen Baryton c bis $\bar{g}$. Die Baßlage iſt tiefer und reicht von D bis $\bar{d}$. Dieſe Eintheilung und Begrenzung entſpricht der damals üblichen Schreibweiſe mehr als die Giambertis.

Im Laufe des 17ten Jahrhundert wird, jemehr die Kaſtraten in Aufnahme kommen und die Falſettiſten verdrängt werden, der Stimmenumfang der Soprane und Alti nach der Höhe allmählich größer. Die Falſett-Soprane und Knaben — ſelbſtverſtändlich iſt hier nur von fertigen Sängern die Rede — verfügen in der Höhe noch allenfalls über das $\bar{\bar{g}}$, Kaſtraten dagegen und Frauenſtimmen noch über die Töne $\bar{g}$ bis $\bar{c}$ ausnahmsweiſe noch über $\bar{d}$ und $\bar{\bar{e}}$. So erklärt es ſich, daß in den Werken aus den erſten Jahrzehnten des Jahrhunderts vor der Einführung der Kaſtraten der Cantus, Sopran, für unſere Begriffe ſehr tief liegt, denn er überſchreitet das $\bar{g}$ faſt nie, und ſich ſpäter unter den veränderten

Verhältniſſen zu dem noch heute üblichen Umfang erweiterte. Der Alt umfaßt bis in unſere neueſte Zeit hinein die tiefſten weiblichen und höchſten Männerſtimmen.

Garzia und Faure bezeichnen die höchſten Männerſtimmen als Kontra-Alt. Wo man bei den Alten im Alt-Schlüſſel den Stimmumfang e bis $\bar{a}$ findet, handelt es ſich häufiger um hohe Männerſtimmen, als um tiefe Altſtimmen. Denn Frauenſtimmen, welche in dieſer Lage zu ſingen vermögen, dürften damals eine Ausnahme geweſen ſein, wie heutzutage. Doch verfügen bekanntlich italieniſche weibliche Altſtimmen über ein kräftigeres und tiefer reichendes Bruſtregiſter wie die deutſchen Frauenſtimmen. Deshalb iſt es nicht ausgeſchloſſen, daß auch der Stimmumfang e—$\bar{a}$ den tiefſten weiblichen Stimmen angehörte. Wo in demſelben Alt-Schlüſſel die Töne g bis $\bar{e}$ zu einer Stimmgattung vereinigt ſind, handelt es ſich offenbar um eine höhere weibliche Altſtimme. Der Tenor, ſoweit er nicht als höchſte Männerſtimme zum Kontra-Alt zählte, entſprach mit den Tönen h bis $\bar{g}$ unſerem hohen Baryton, doch begann man bereits im 17ten Jahrhundert auch die höchſten Männerſtimmen (e bis $\bar{h}$) Tenöre zu nennen. Der hohe Baryton im modernen Sinne rangirte alſo unter die Tenöre. Der Baryton im Sinne jener Zeit iſt unſer erſter Baß. Die Bezeichnung Barytono kommt auch in den praktiſchen Werken vor, ſo z. B. enthält Biandra Gio Pietro il primo libro de Madrigaletti a una, due e tre voci etc in Venezia 1626 (Breslauer Stadtbibliothek) eine Arie für Baritone im f-Schlüſſel der dritten Linie. Die Stimmgattung Baß deckt ſich mit dem modernen Begriff Baß. Bäſſe mit bedeutender Tiefe (D) ſcheinen häufiger geweſen zu ſein als heutzutage. Sowohl Chor- als Soloſtimmen bewegen ſich häufig in der großen Oktave bis D. Dagegen iſt der Umfang der Bäſſe in der Höhe kleiner und überſchreitet nicht das $\bar{d}$. Folgendes Schema möge die Stimmeintheilung der alten Schule verdeutlichen.



Zarlino tadelt in dem ſchon mehrfach erwähnten Kapitel 45 ſeiner Inſtitutionen wie die ſprachlichen Verſtöße der Sänger, ſo den Mangel an würdiger äußerer Haltung mit den etwas derben Worten: che se udino alle volte alcuni sgridac chiaro (non dico cantare) con voci molto sgarbate e con atti e modi tanto contrafatti, che veramente pavino Simie etc.

Die Stätten, an denen der Kunſtgeſang jener Zeit gepflegt wurde, waren die Kirchen, die Höfe der Fürſten, die Häuſer des Adels. Die Pflege der Künſte, die der bildenden, wie der Muſik, waren in Italien den Kreiſen des Adels und des Clerus vorbehalten. Wenn alſo bez. der äußeren Haltung der Vortragenden vornehme Ruhe und Anmuth der Bewegungen verlangt wurde, ſo waren dies Anſprüche, die jene Kreiſe an alle ihre Mitglieder zu ſtellen gewohnt waren, und es iſt erklärlich, daß gerade auf die äußere Haltung des Sängers ein großes Gewicht gelegt wurde. Hier ſeien von den Anleitungen,

welche zahlreiche Autoren in dieſer Richtung geben, nur zwei hervorgehoben. Durante (l. c. a. E.) ſagt: si avertisca, di non far gesti con la persona, e con il volto, mentre si canta, e se pure si vuol fare qualcheduno, bisogna farlo con gratia, e corrispondente al senso delle parole, ma non dare nel estremo (Ueberſetzung ſ. oben S. 33) und Ignatio Donati, Tenga la testa alta, con il guardo (lo sguardo) ad in sù, la buoca mezz' aperta per non perder tanto fiato, si sforzi di non arcar le Ciglia, non mover le labra, e di non far atto disdicevole nel Volto; ma veda se sia possibile batter la Gorga con il Modo del Gargozzo, che questa è la vera. — Die hohe Kopfſtellung laſſen wir heut nur in ſo weit zu, als es ſich mit einer mäßig tiefen Kehlkopfſtellung vereinigen läßt, nachdem wir wiſſen, daß dieſelbe der Tonbildung förderlich iſt. Daß ein zu ſtarkes Oeffnen des Mundes, beſonders bei den offenen Vocalen, und A, dem Ton einen Theil ſeiner Fülle entzieht, ſteht feſt, und deshalb iſt Donatis Ermahnung, den Mund nicht zu weit zu öffnen, durchaus am Platz. Das Verbot des Bewegens der Lippen iſt natürlich ſo zu faſſen, daß nur unnöthige Bewegungen der Lippen zu meiden ſeien. Von demſelben betroffen iſt insbeſondere: das Zittern der Lippen. Man beobachtet häufig Sänger und Sängerinnen, deren Lippen bei langen Tönen und Kettentrillern in eine heftig zitternde Bewegung gerathen. Dies iſt nicht bloß unſchön, ſondern wirkt auch auf den Geſang ſelbſt nicht vortheilhaft, lange Töne erhalten leicht etwas unruhiges, tremolirendes, und der Triller verliert an Gleichmäßigkeit. Geſtattet, ſogar geboten ſei die Bewegung des Schildknorpels (Adamsapfels), wenn es gilt: batter la Gorga. Darunter verſtehen Zacconi u. A.: passegiren im Allgemeinen, jede Bethätigung der Kehlfertigkeit. Ich laſſe dahingeſtellt, ob Donati dieſen Begriff hier nicht auf den Tremolo, (bez. den Trillo) Sekundenbewegungen beſchränkt wiſſen will. Denn nur für dieſe (den

modernen Triller) ist eine Oscillation des Kehlkopfes, und des Schildknorpels unumgänglich, ja geradezu ein Zeichen, ob der Triller richtig gebildet ist. Agricola l. c. III. Hauptstück: Von den Trillern: „Der eigentliche Ort, wo der rechte Triller gebildet werden muß, ist die Oeffnung des Kopfes der Luftröhre. Man kann die Bewegung derselben auch von außen fühlen, wenn man den Finger daran hält. Fühlt man keine Bewegung und kein Schlagen, so ist es ein gewisses Merkmal, daß man den Triller nur durch das Anschlagen der Luft am Gaumen hermeckere" u. s. w. So auch Stockhausen Meth. S. 87. Anderer Ansicht Franz Hauser Gesanglehre.

Wollen wir uns zum Schluß die Lehren der altitalienischen Meister nochmals vergegenwärtigen.

Das oberste Gebot ist: Vertiefung in den geistigen Inhalt der Dichtung und Komposition, und Wiedergabe im Sinne derselben. Alle Ausdrucksmittel des Kunstgesanges sollen lediglich in diesem Sinne verwendet werden. Deshalb ist auch in erster Reihe eine sprachlich vollendete Textwiedergabe anzustreben. Dem dient besonders frühzeitiges und lange fortgesetztes Solfeggiren, der Ausbildung des Organes selbst aber die Uebungen, solfeggiando und vocalisirend, in der Mittellage der Stimme, im Rahmen des Hexachords, in mittlerer Tonstärke, ohne Ueberanstrengung durch starkes Singen, oder zu frühes Ueberschreiten des natürlichen Umfanges der Stimme. Als Uebungsmaterial dienen kleine Figuren, Accenti, kleine Diminutionen, und Manieren, besonders der langsame Tremolo. Daneben und gleichzeitig wird durch die Esclamazionen, und das crescere e scemare (Schwellton) der Ausgleich der Register geübt und gepflegt. Um eine tadellose Intonation zu erzielen, werden alle Uebungen ohne Begleitung eines Instrumentes gemacht, wodurch der Lehrer in der Lage ist, jede Intonationsschwankung

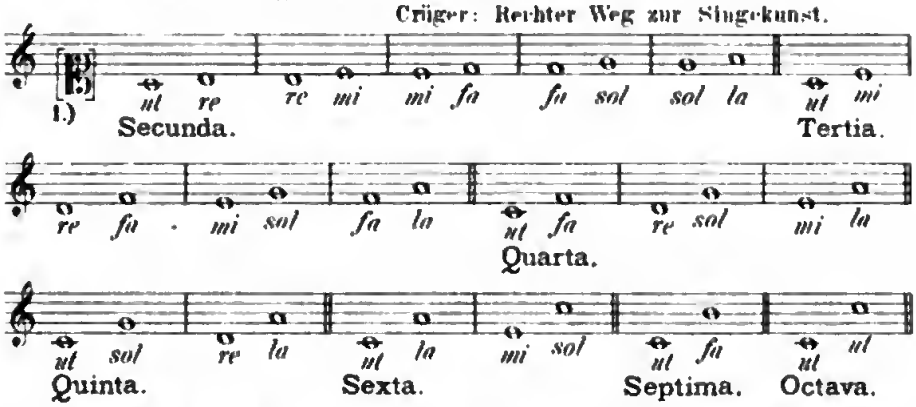
zu bemerken, und zu corrigiren. Neben den Uebungen der Schule, und den Werken der praktiſchen Muſik dienen zwei- und dreiſtimmige Solfeggien als Material, welche nicht blos dazu beitragen, den Schüler im Treffen der Töne, und im Rhythmiſiren zu befeſtigen, ſondern auch gleichzeitig dazu beſtimmt ſind, ſeinen Stimmumfang zu erweitern. Kehlfertigkeit wird angeſtrebt, aber nur eine gemeſſene Coloratur, und nicht auf Koſten der Schönheit des Tones, ſondern gerade als Förderin und Erzeugerin einer edlen Tonbildung.

Dieſe Principien waren in der Schule des 18ten Jahrhunderts in Vergeſſenheit gerathen, ſchon zu Toſis Zeiten (1723) und wir werden ihm jetzt, nachdem wir ſie kennen gelernt haben, Recht geben, wenn er für den Verfall der Geſangskunſt die Nichtachtung „des Altväteriſchen“ verantwortlich macht. Stockhauſen hat ihnen durch Aufnahme in ſeine „Methode“ und durch tägliche Anwendung in ſeiner umfangreichen Lehrthätigkeit, wiederum praktiſche Geltung und Verwerthung verſchafft. Sie bilden den Mittelpunkt ſeines Syſtems und werden, nunmehr durch ſeine Erfolge erprobt, nicht blos für alle Zeiten dem Vergeſſen entriſſen ſein, ſondern die Baſis werden, für jede geſangliche Ausbildung!

Möge dieſer Arbeit ein beſcheidener Antheil an dieſem Erfolge beſchieden ſein!

Anhang

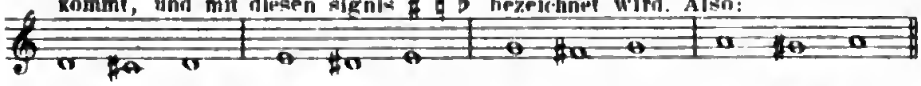
I. A: Die ersten Uebungen bestimmt für das Treffen der Intervalle.
Crüger: Rechter Weg zur Singekunst.



Semitonium minus kommt in einer Clave und auf einen oder spatio, wird durch diese signa ♯ ♮ ♭ unterschieden. Also:

Semitonium majus kommt in zweyen nechsten Clavibus und ist entweder naturale oder fictum. Naturale ist welches proprie und regulariter zwischen dem *mi* und *fa* fället. Also:

Fictum ist, welches extra ordinarie zwischen den andern nechsten Vocibus kommt, und mit diesen signis ♯ ♮ ♭ bezeichnet wird. Also:

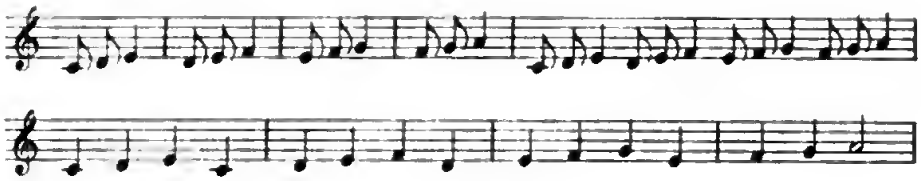


Uebungen zu demselben Zwecke, aus M. Daniele Friderici: Musica figuralis. Oder Newe, klärliche, richtige und verständliche Unterweisung der Singekunst u. s. w. Rostock 1649.

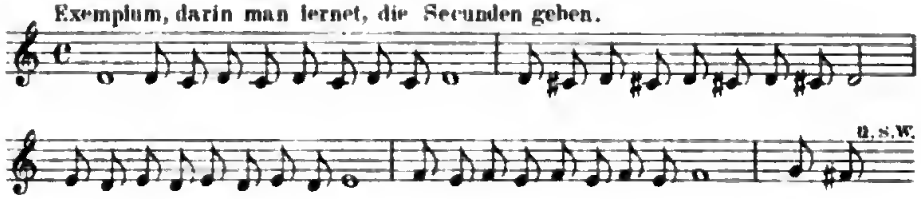
Exemplum die Noten in unisono auf einen schlag (Takt) recht zu theilen und pronuncire zu lernen.

Exemplum, darin man lernet, *ut, re, mi, fa, sol, la* verändern.

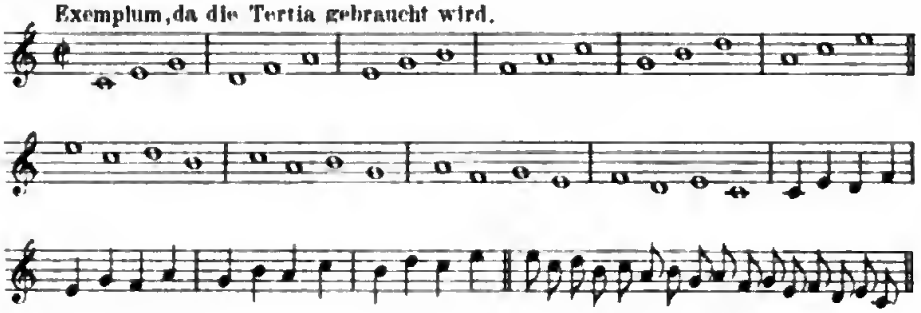
1) Die eingeklammerten Schlüssel sind diejenigen des Originals.



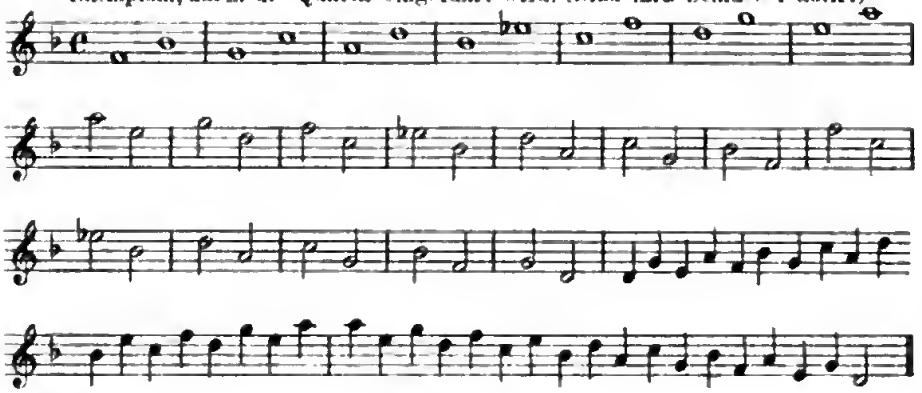
Exemplum, darin man lernet, die Secunden geben.



Exemplum, da die Tertia gebraucht wird.

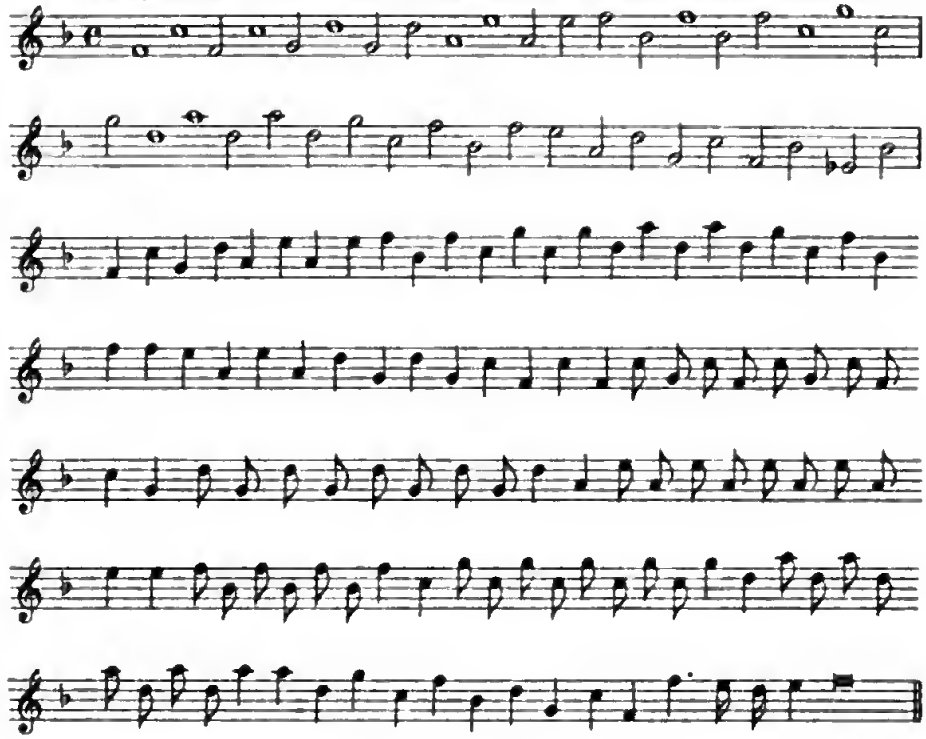


Exemplum, darin die Quarta eingeführt wird. (Sind im G Schlüssel notirt)

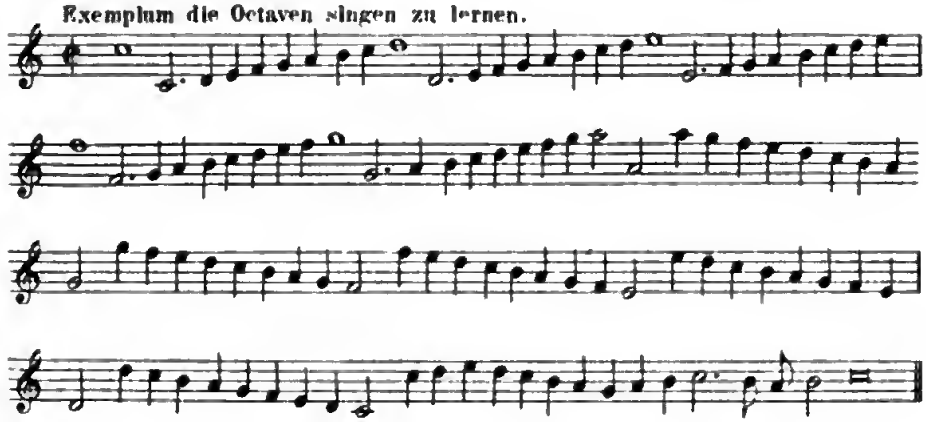


Dieselbe Uebung in Achteln.

Exemplum der Quinten, mit Wiederholung der schon bekannten Intervalle.

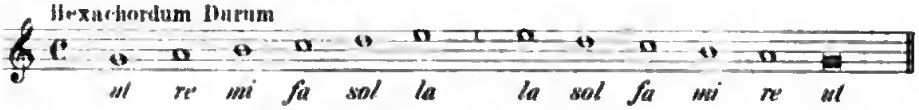


Exemplum die Octaven singen zu lernen.



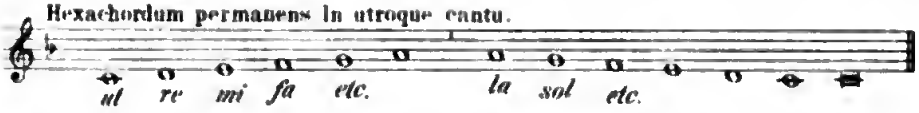
Cruger: Exercitationum Musicarum Classis Prima: Darinnen verfasset seyen etliche kurze Anleitungen für die Jugend die gebräuchlichsten Intervalle daraus desto leichter zu fassen und zu lernen.

Hexachordum Durum



Hexachordum Molle.

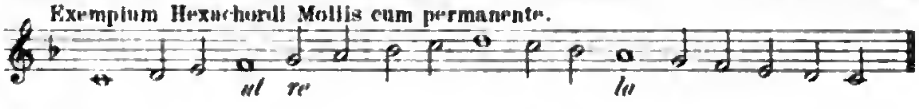
Hexachordum permanens in utroque cantu.



Exemplum Hexachordi Duri conjuncti cum permanente.

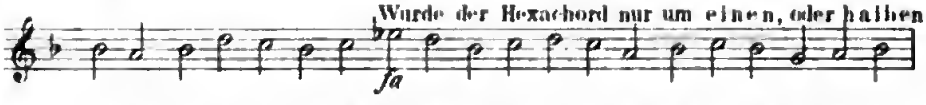
Jede Note wird bezeichnet. Die hier zugefügten Bezeichnungen dienen zur Erleichterung.

Exemplum Hexachordi Mollis cum permanente.

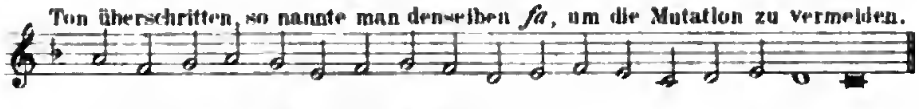


Aliud.

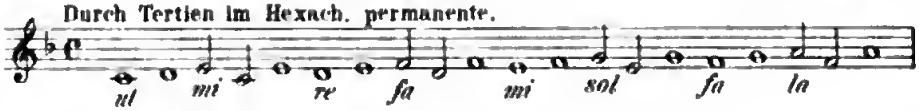
Wurde der Hexachord nur um einen, oder halben

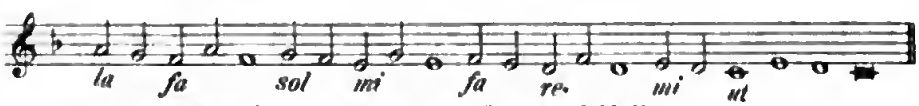


Ton überschritten, so nannte man denselben *fa*, um die Mutation zu vermeiden.



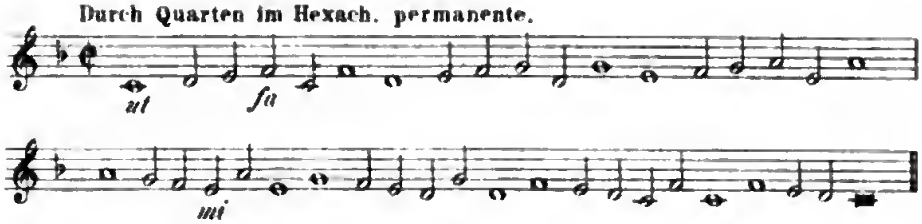
Durch Tertien im Hexach. permanente.



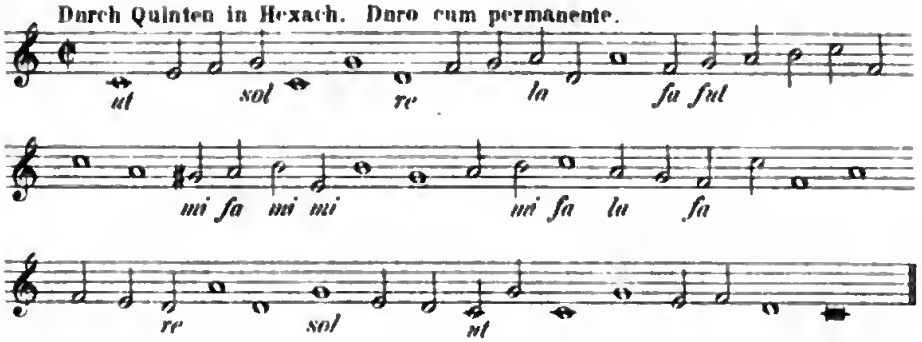


Es folgen dieselben Uebungen im Hexach. Duro und Molli.

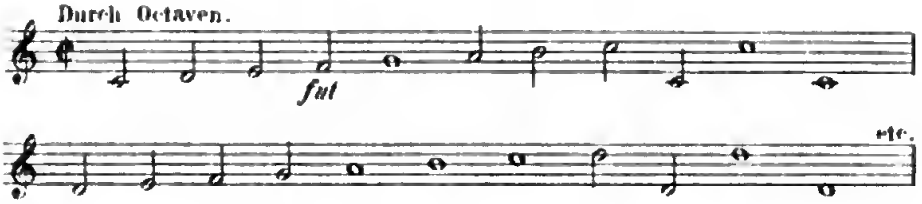
Durch Quarten im Hexach. permanente.



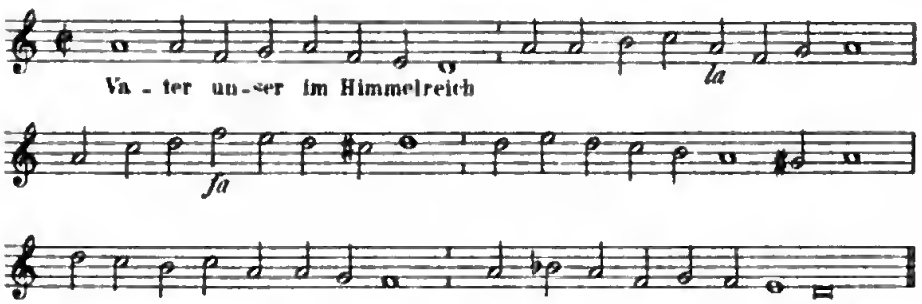
Durch Quinten in Hexach. Duro cum permanente.



Durch Octaven.



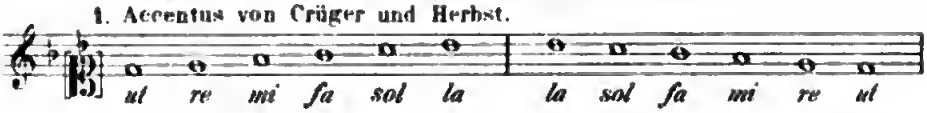
Hierauf können noch nachfolgende und andere dergleichen mehr bekannte Melodien mit der Jugend exerciret werden, woraus sie ein jedes Intervallum viel eher und leichter wird fassen und exprimiren lernen, als wenn derselben unbekannte Melodien fürgeschrieben würden. Als:



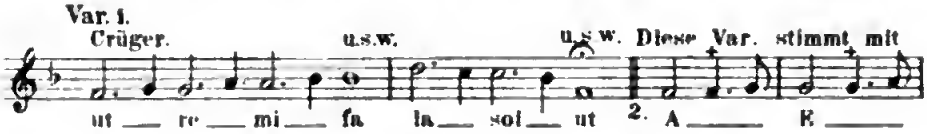
Folgen noch andere Choralmelodien. Eine feste Burg, Allein zu dir, Herr Jesu Christ, Herr Christ der einzig Gottes Sohn.

I. B. Solfeggio und Vocalisation, im Umfange des Hexachord.

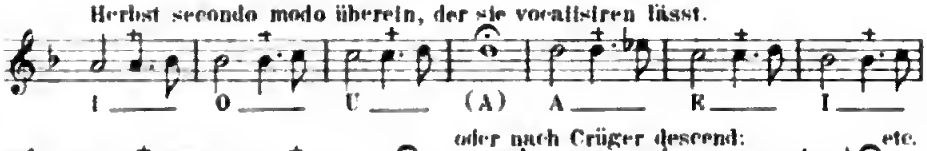
1. Accentus von Crüger und Herbst.

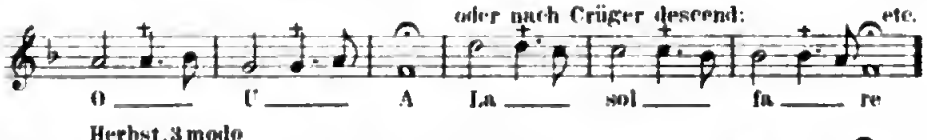


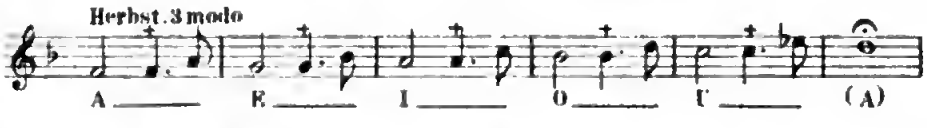
Var. 1.

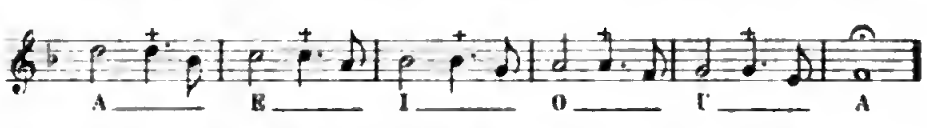


Herbst secondo modo überein, der sie vocalisiren lässt.

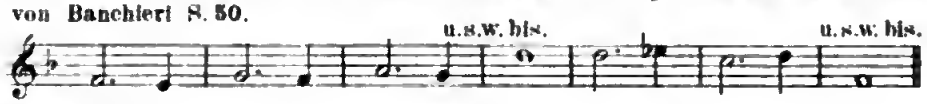








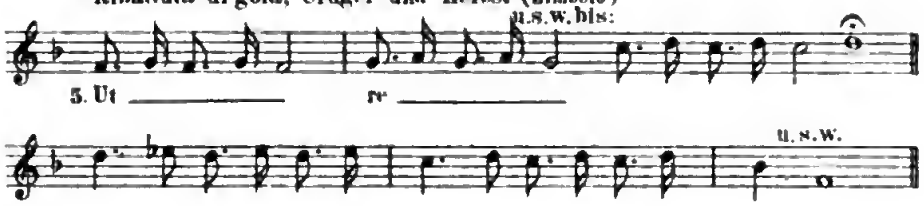
In den Uebungen von Crüger. Var 2 und Herbst secondo und tertio modo sind die mit + bezeichneten Noten anzuhauchen. vergl. Text VI Note raddoppiate. Stockhausen. Methode. setzt irrthümlich einen Bogen, vergl. auch die Passaggien von Banchieri S. 50.



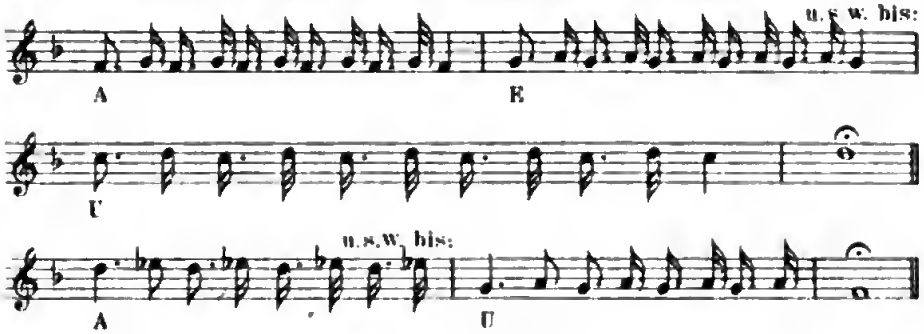
Crüger. Var. 2.

1. Es empfiehlt sich, die folgenden Uebungen (bis S. 12) auch in moderner Manier zu solfeggiren, d. h. jede Note zu benennen, und die siebente Silbe „*si*" anzuwenden.

Ribattuta di gola, Crüger und Herbst (Zimbelo)

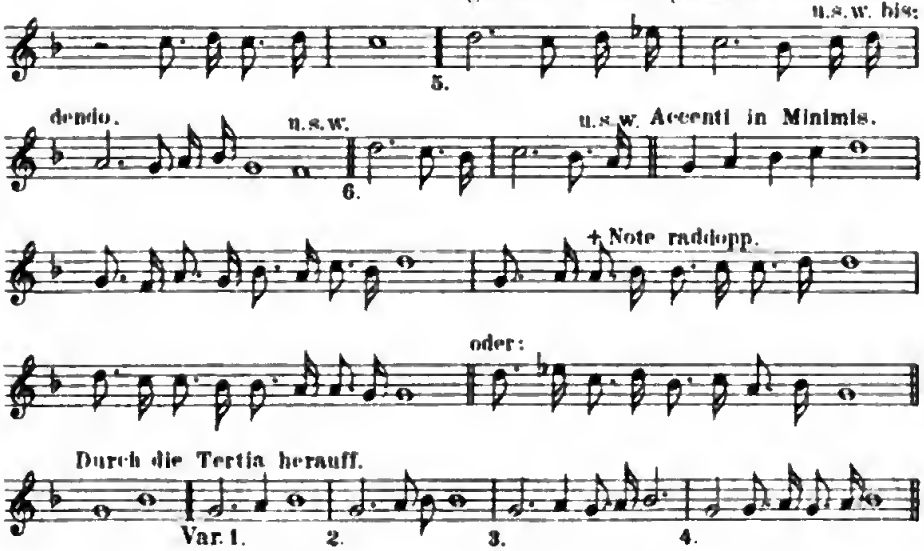


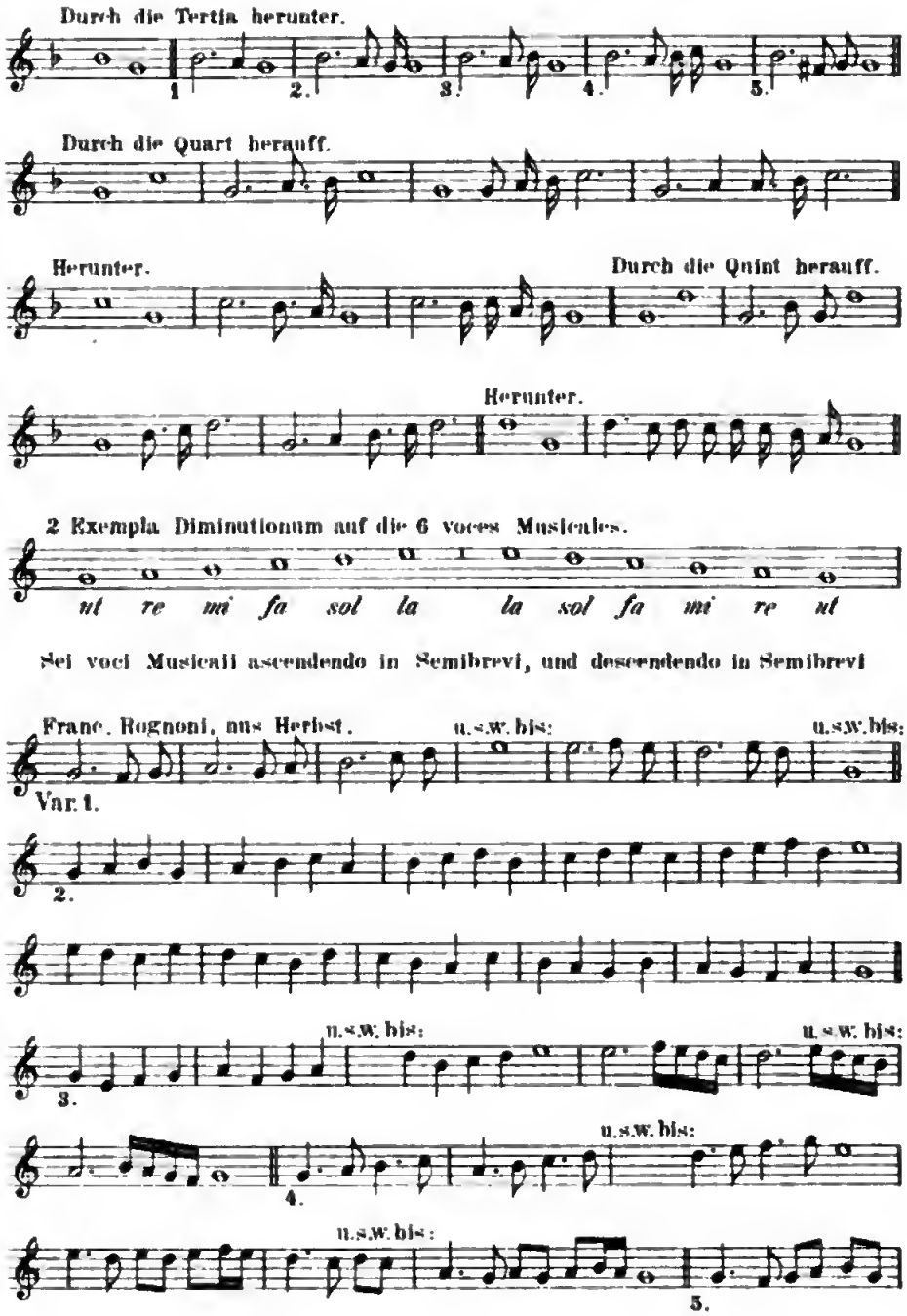
Herbst fügt noch hinzu: Ribattuta di gola doppia. vgl. Text VI Eine ausserordentlich beliebte Uebung zur Ausbildung der Kehlfertigkeit.

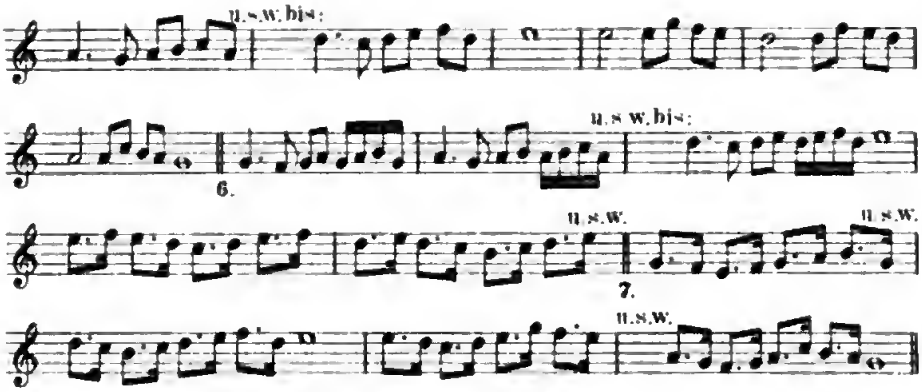


Diese Bewegung punctirter Secundenwiederholungen ist Caccini entnommen, der folgendermassen vorschreibt.

Crüger notirt noch folgende Accenti descen-

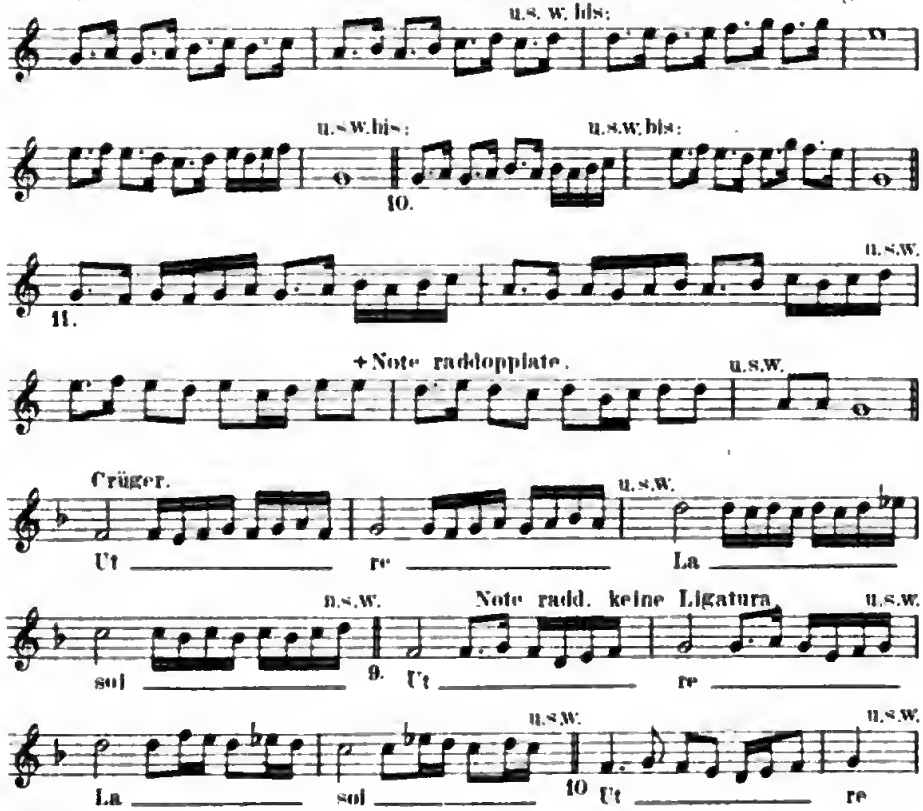


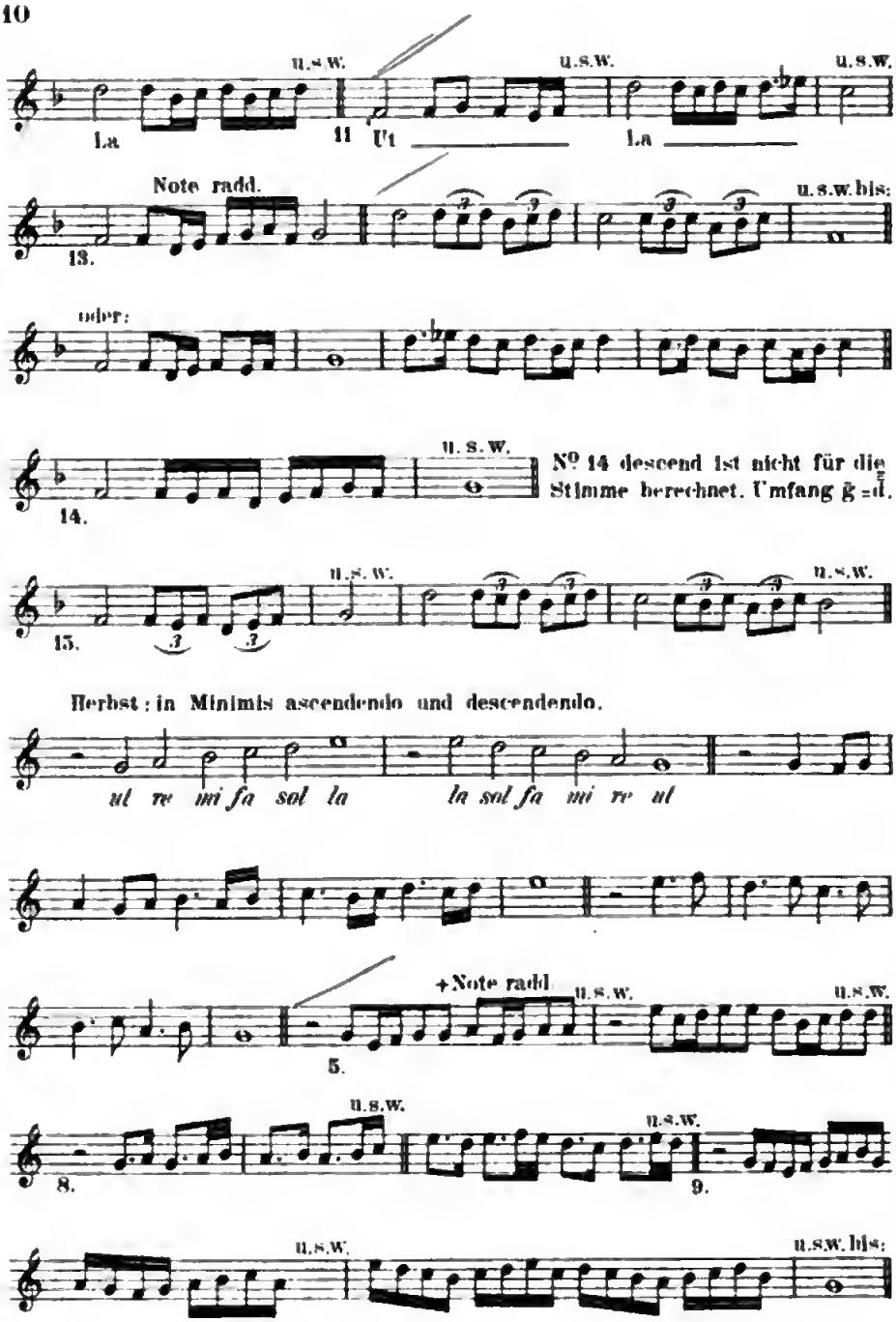

Durch die Tertia herunter.
1
2.
3.
4.
5.
Durch die Quart herauff.
Herunter.
Durch die Quint herauff.
Herunter.
2 Exempla Diminutionum auf die 6 voces Musicales.
ut re mi fa sol la
la sol fa mi re ut
Sei voci Musicali ascendendo in Semibrevi, und descendendo in Semibrevi
Franc. Rognoni, aus Herbst.
u.s.w. bis:
u.s.w. bis:
Var. 1.
2.
u.s.w. bis:
u.s.w. bis:
3.
u.s.w. bis:
4.
u.s.w. bis:
5.



Die Uebungen № 8 ascend und 9 descend sind für Instrumente bestimmt, da sie einen selbst für Concertstücke jener Zeit ungebräuchlichen Umfang (c - $\bar{\bar{c}}$) bedingen.

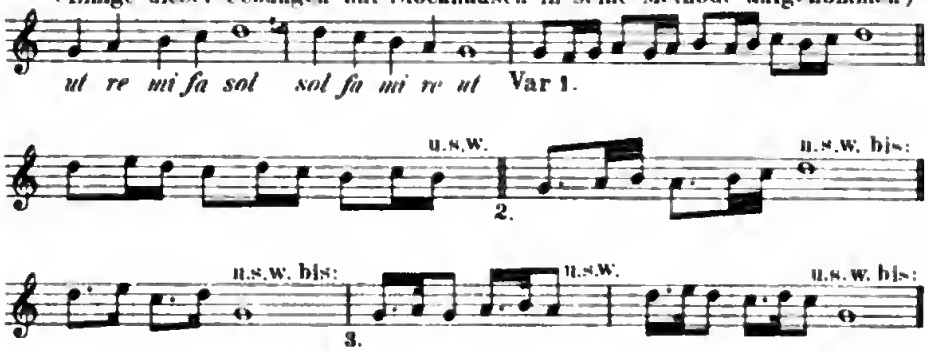
Auch № 9 und 10 überschreiten den in diesem Stadium beliebten Umfang.




u.s.w.
u.s.w.
u.s.w.
La
11 Ut
La
Note radd.
u.s.w. bis:
13.
oder:
u. s. w.
14.
No 14 descend ist nicht für die Stimme berechnet. Umfang g̃ – d̃.
u.s.w.
u.s.w.
15.
Herbst: in Minimis ascendendo und descendendo.
ut re mi fa sol la
la sol fa mi re ut
+Note radd
u.s.w.
u.s.w.
5.
u.s.w.
u.s.w.
8.
9.
u.s.w.
u.s.w. bis:

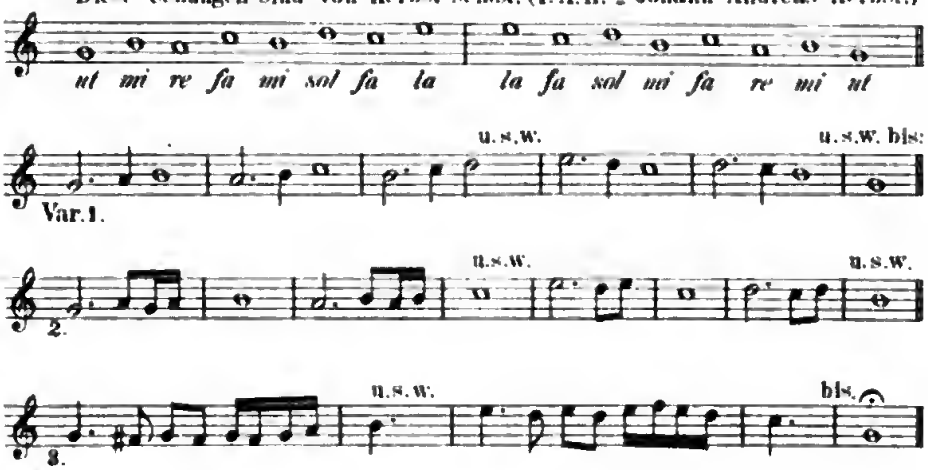
Herbst: In Semiminimis ascendendo und descendo.

(Einige dieser Uebungen hat Stockhausen in seine Methode aufgenommen)

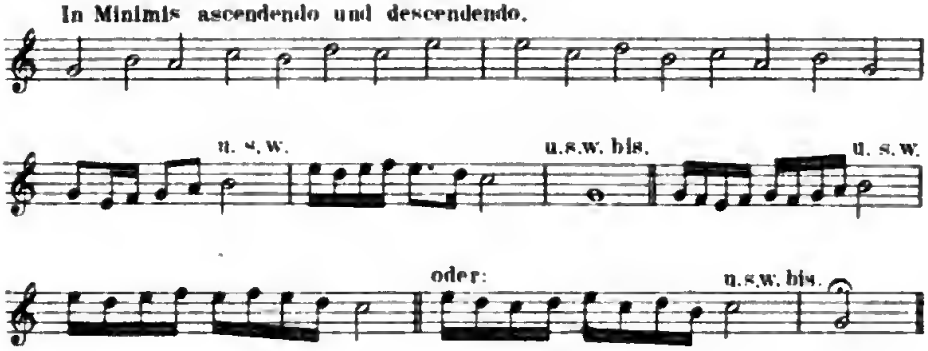


Herbst: Intervalle, als Tertiæ in Semibrevibus ascendentes u. descendentes.

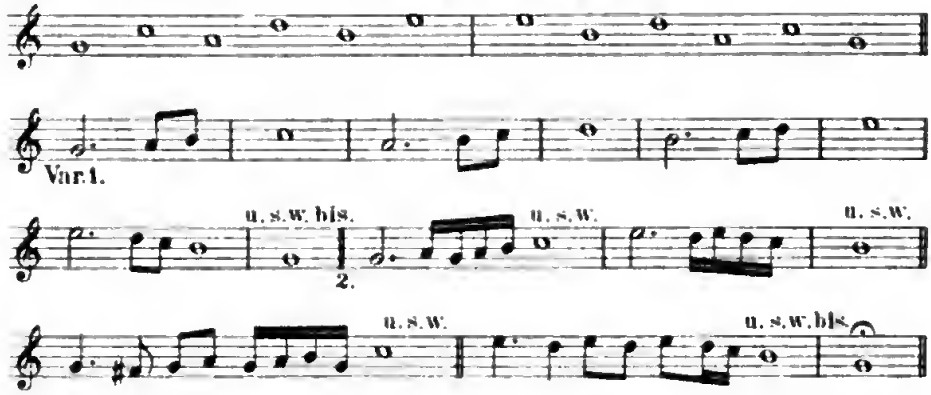
Diese Uebungen sind von Herbst selbst. (I. A. H. = Johann Andreas Herbst.)



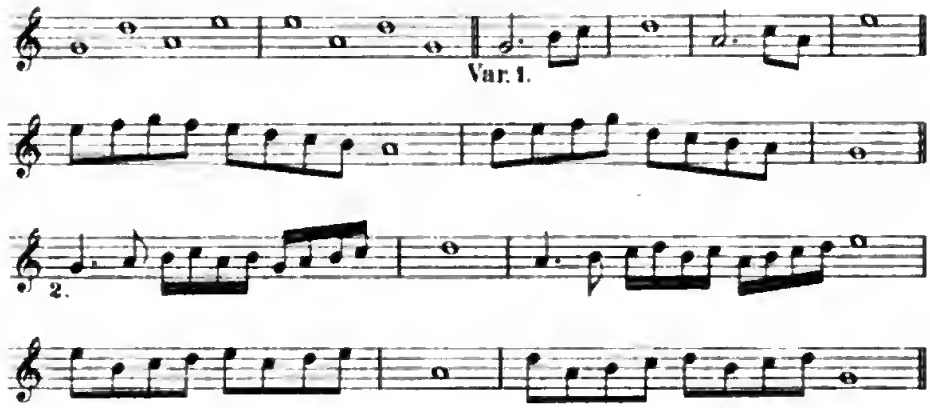
In Minimis ascendendo und descendendo.



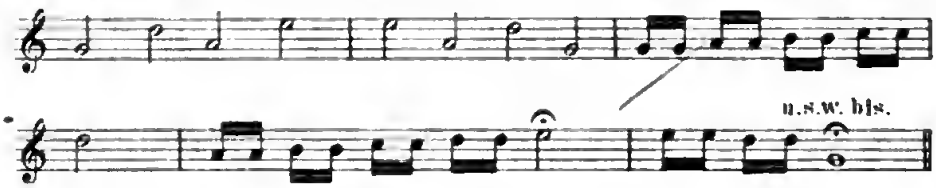
Quartæ in Semibrevibus ascendentes und descendentes



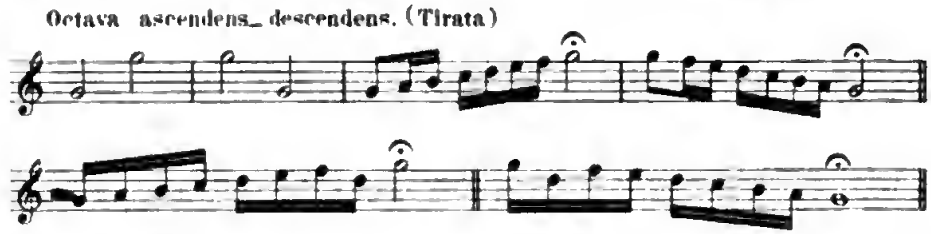
Quintæ in Semibrevibus ascendentes u. descendentes.



In Minimis ascendentes_ descendentes. Uebung für die Note raddopp.

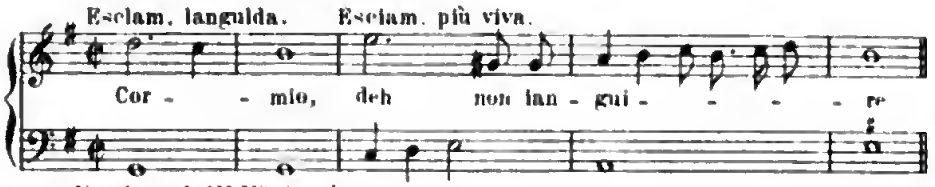


Octava ascendens_ descendens. (Tirata)



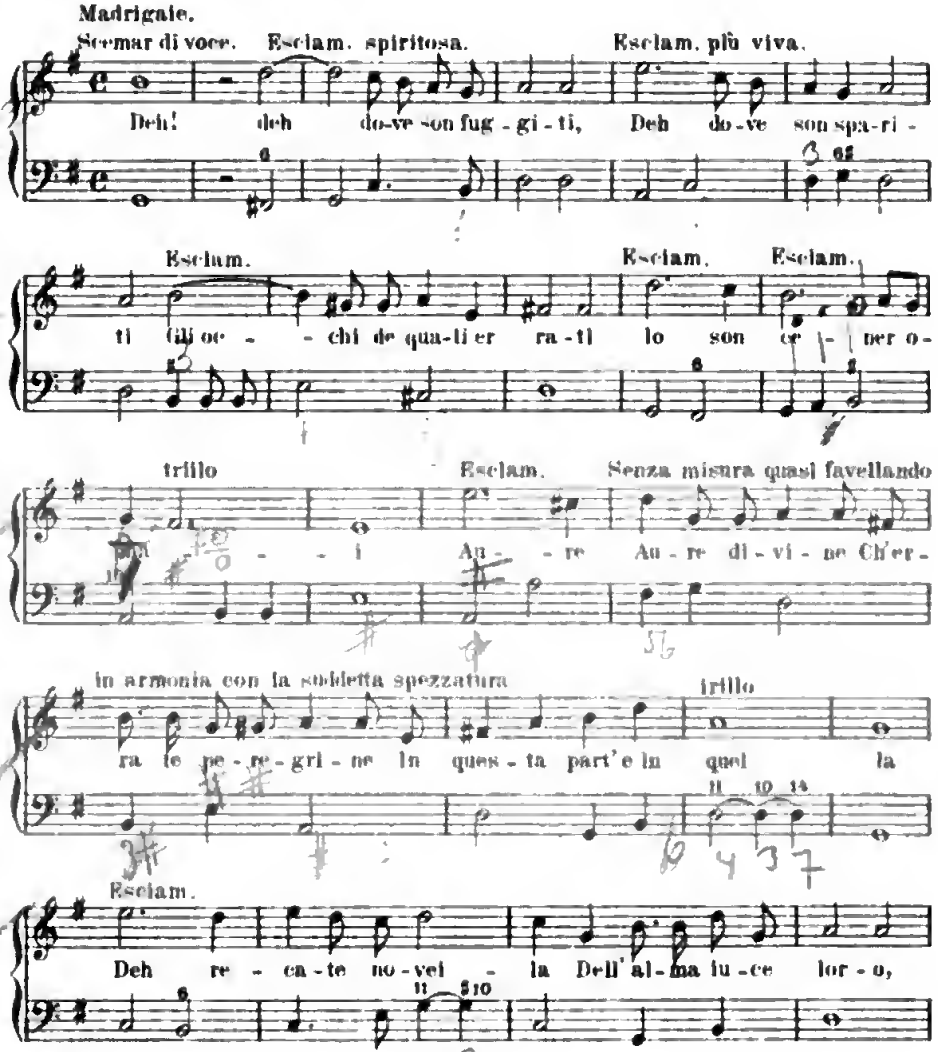
II. Beispiele für Esclamazionen und andere Ausdrucksmittel.

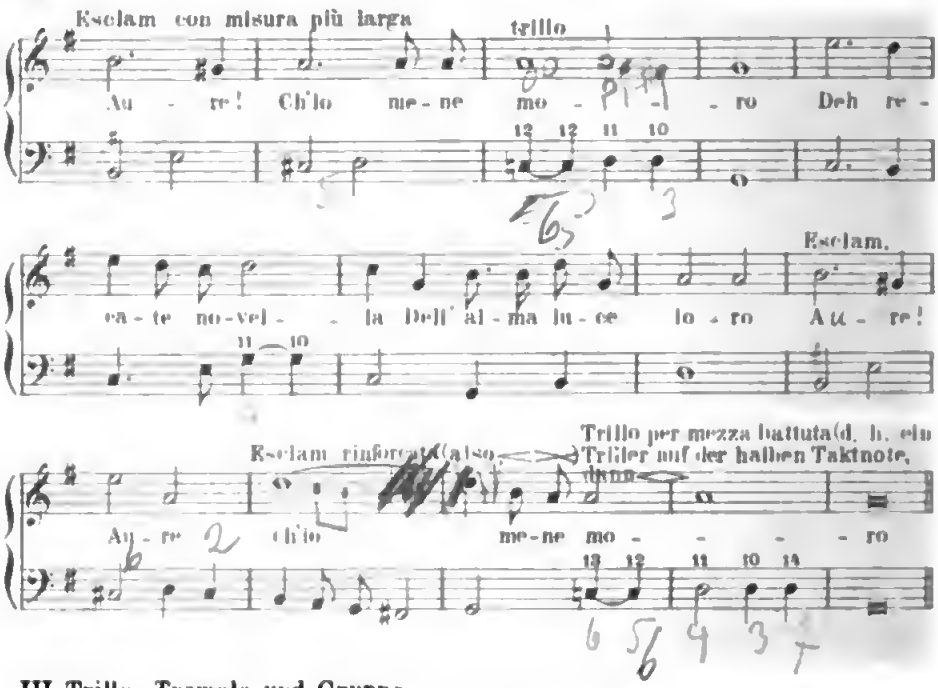
Caccini: „Nuove Musiche!"



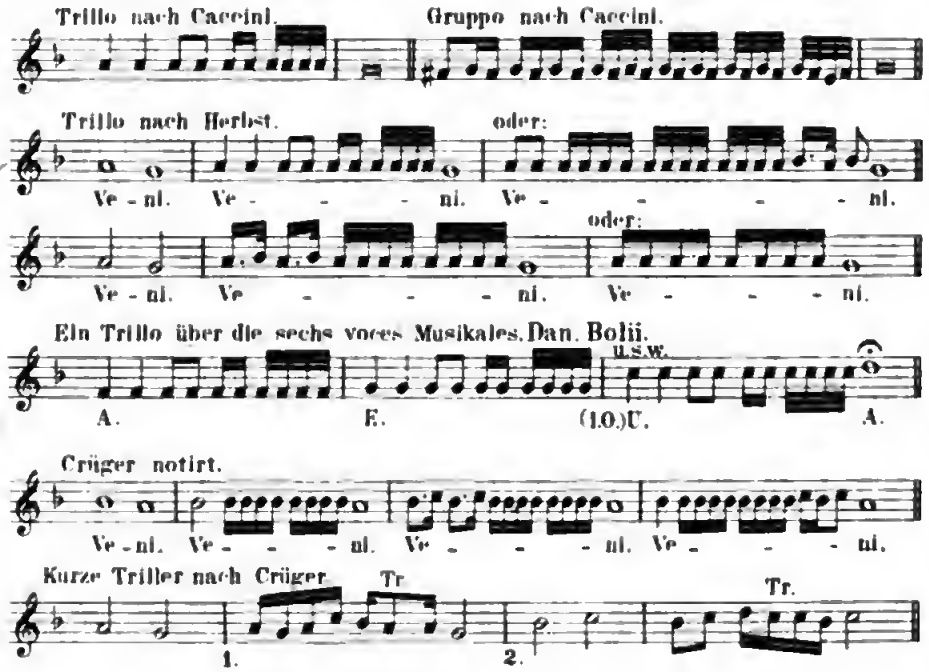
Vergl. auch IV Nº 4. a. b.

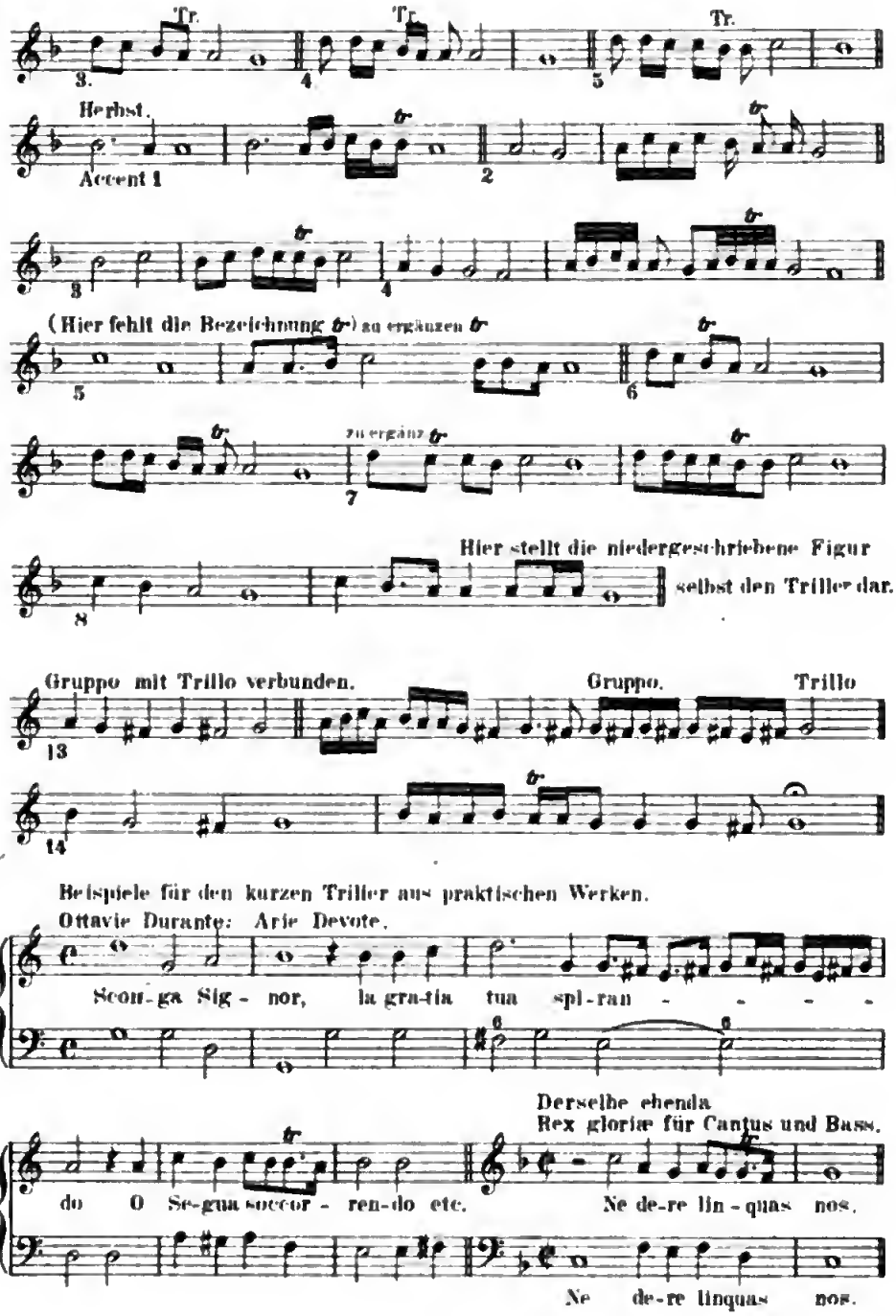
Madrigale.



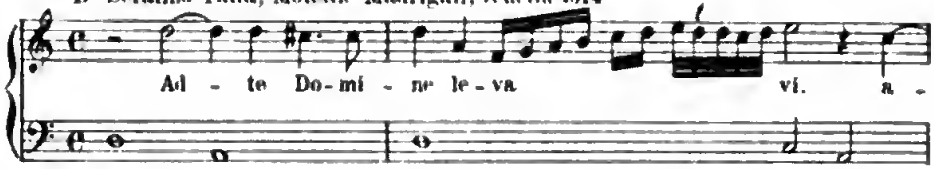


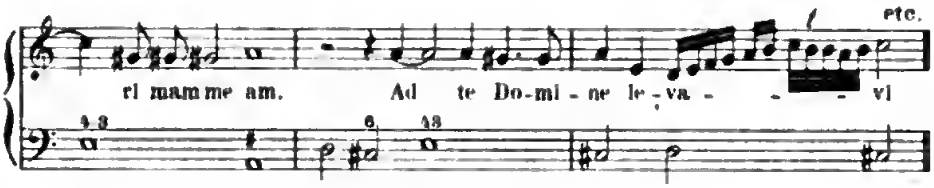
III. Trillo, Tremolo und Gruppo.



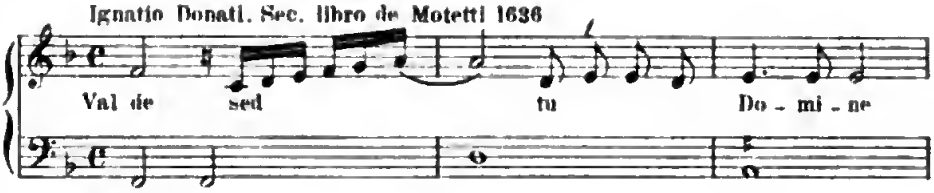

Tr.
Tr.
Tr.
3.
4
5
Herbst.
Accent 1
2
3
4
(Hier fehlt die Bezeichnung tr) zu ergänzen tr
5
6
zu ergänz tr
7
Hier stellt die niedergeschriebene Figur
8
selbst den Triller dar.
Gruppo mit Trillo verbunden.
Gruppo.
Trillo
13
14
Beispiele für den kurzen Triller aus praktischen Werken.
Ottavie Durante: Arie Devote.
Scon-ga Sig-nor, la gra-tia tua spi-ran - - - -
Derselbe ebenda
Rex gloriæ für Cantus und Bass.
do O Se-gua succor-ren-do etc.
Ne de-re lin-quas nos.
Ne de-re linquas nos.

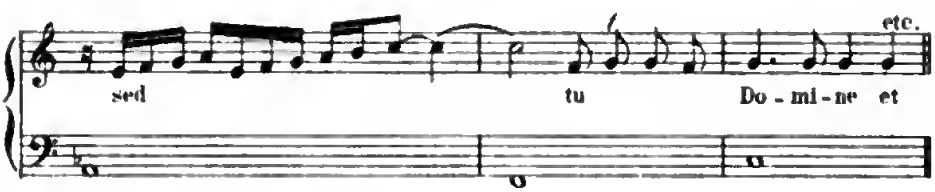
D Serafino Patta, Motettie Madrigali, Venetia 1614



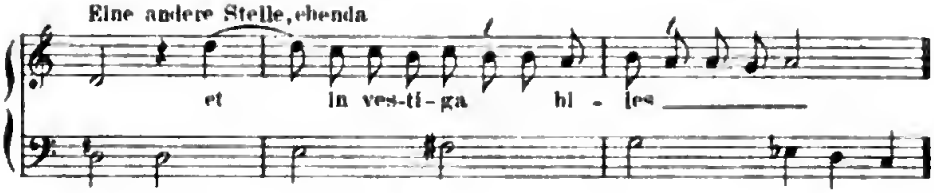


Ignatio Donati. Sec. libro de Motetti 1636

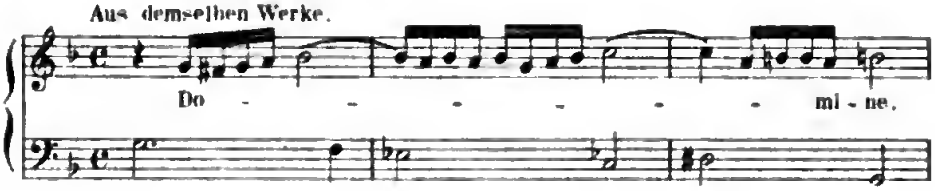


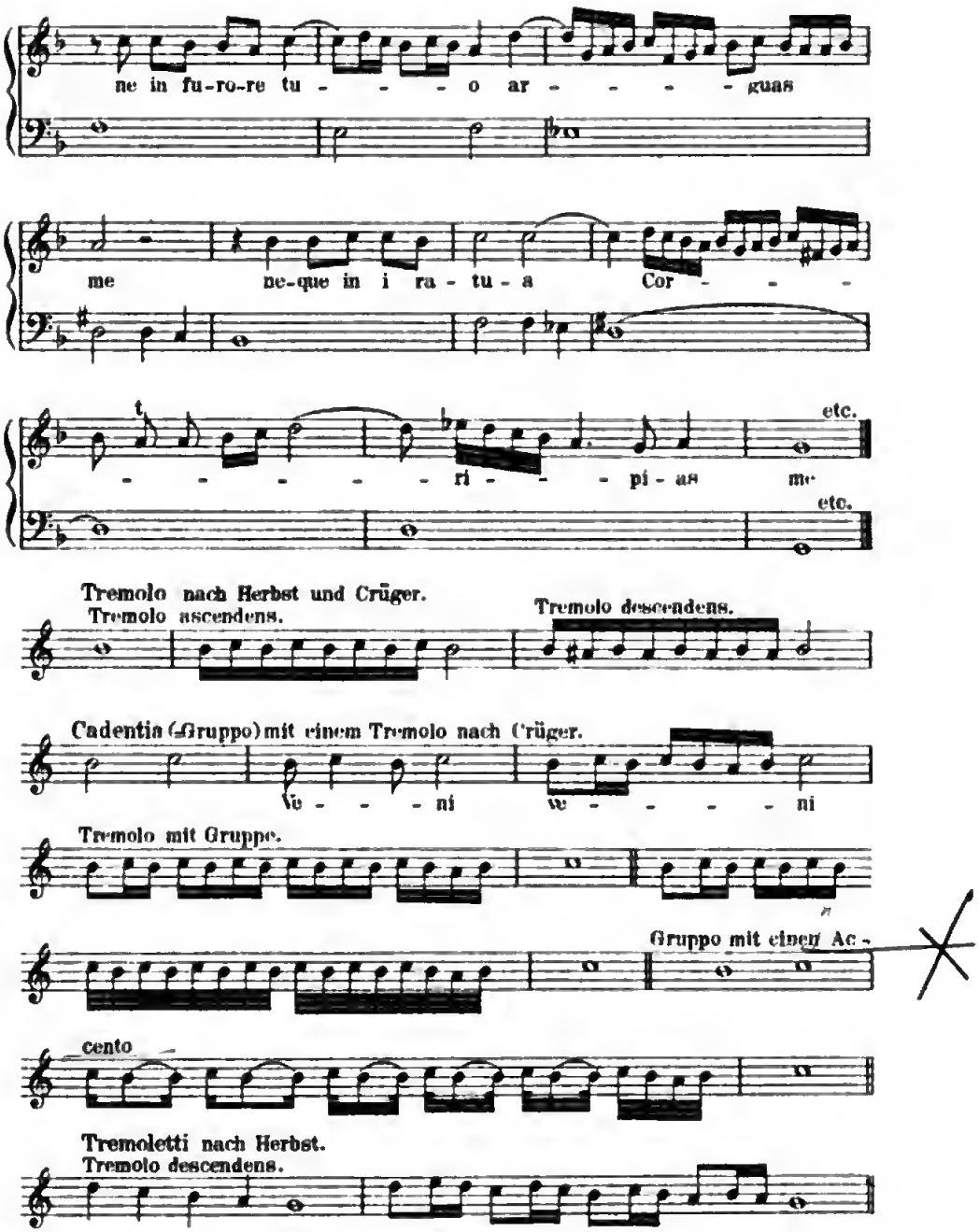


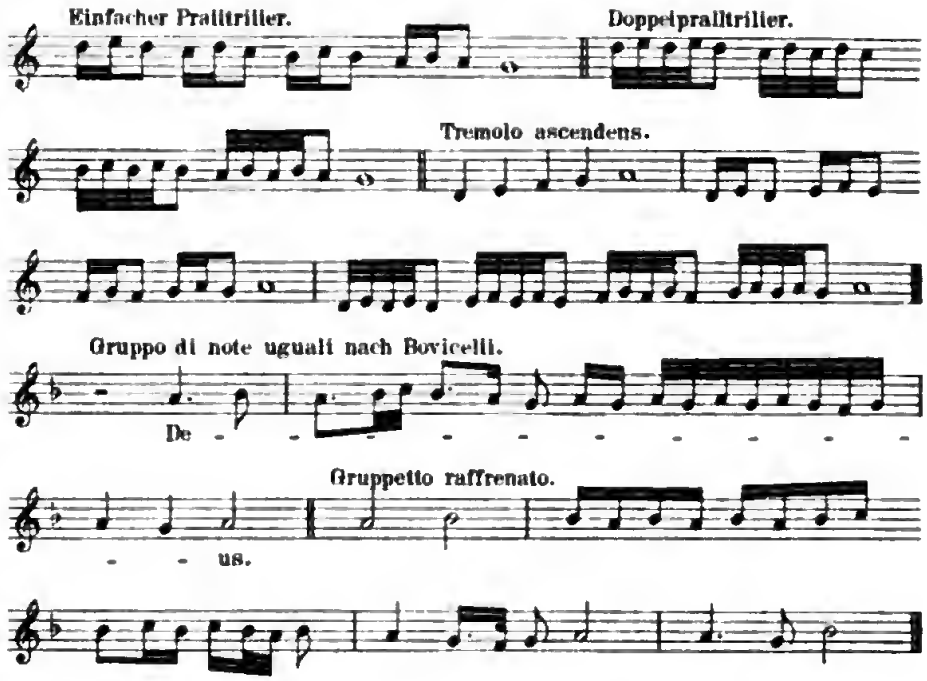
Eine andere Stelle, ebenda



Aus demselben Werke.

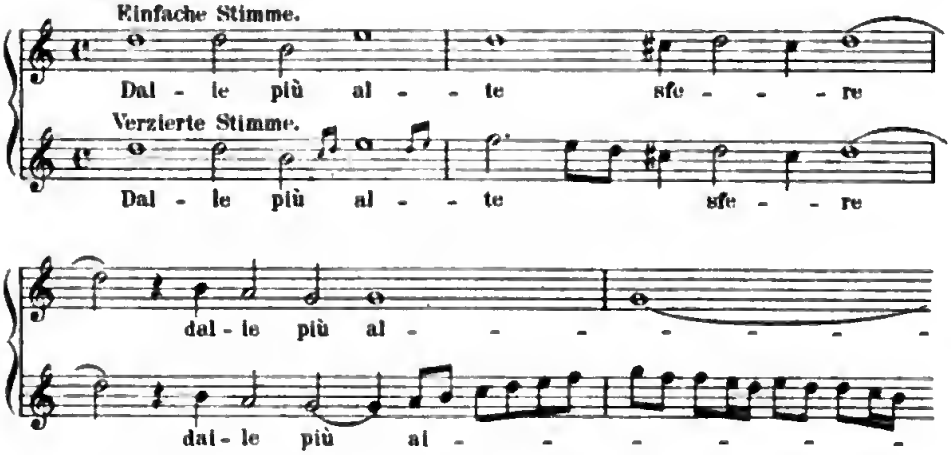


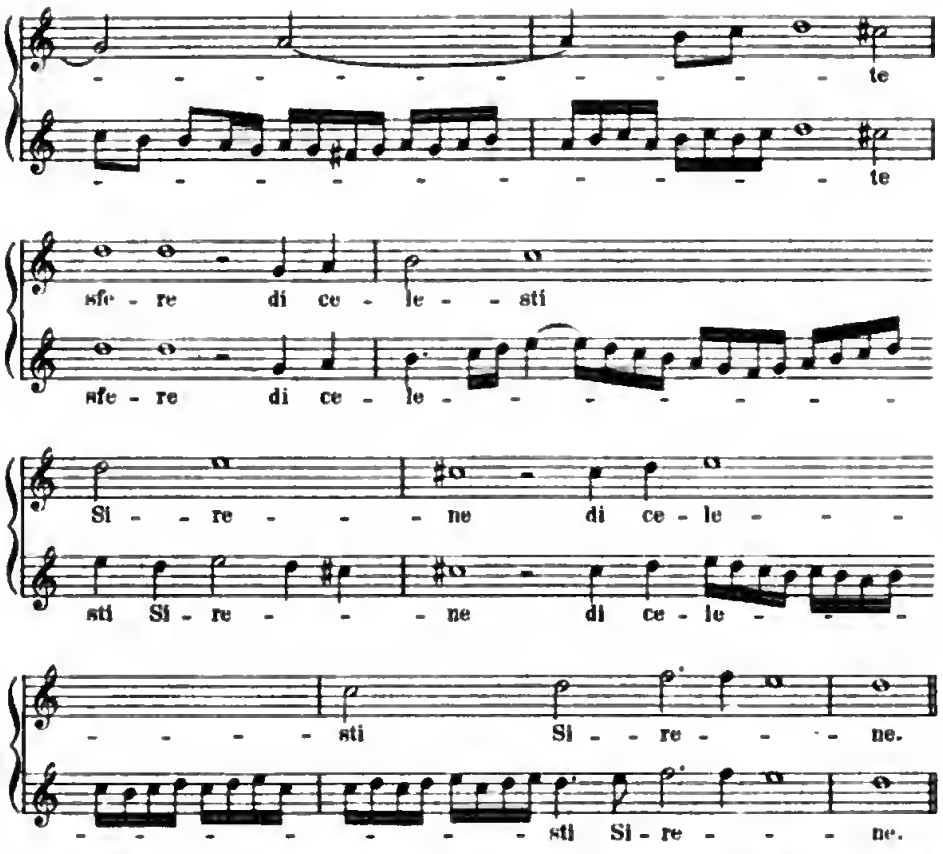

ne in fu-ro-re tu - - - - o ar - - - - - guas
me ne-que in i ra - tu - a Cor - - - -
t
- - - - - - ri - - - pi - as me
etc.
etc.
Tremolo nach Herbst und Crüger.
Tremolo ascendens.
Tremolo descendens.
Cadentia (Gruppo) mit einem Tremolo nach Crüger.
Tremolo mit Gruppo.
Gruppo mit einem Ac -
cento
Tremoletti nach Herbst.
Tremolo descendens.



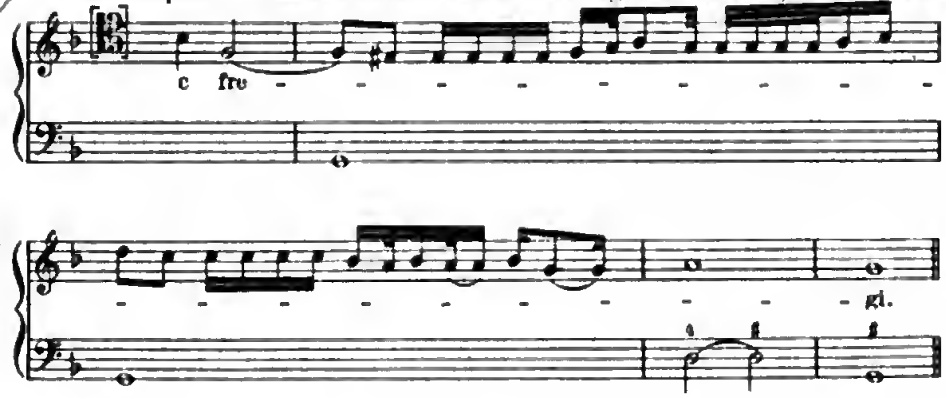
IV. Passaggien.

1. a. Verzierungen, welche die berühmte Sängerin Vittoria Archilei in einem Madrigal ihres Mannes Antonio Archilei anbrachte. (Aus Kiesiwetter: Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges Leipzig 1841) Gleichzeitig ein Beispiel für die Note raddoppiate.

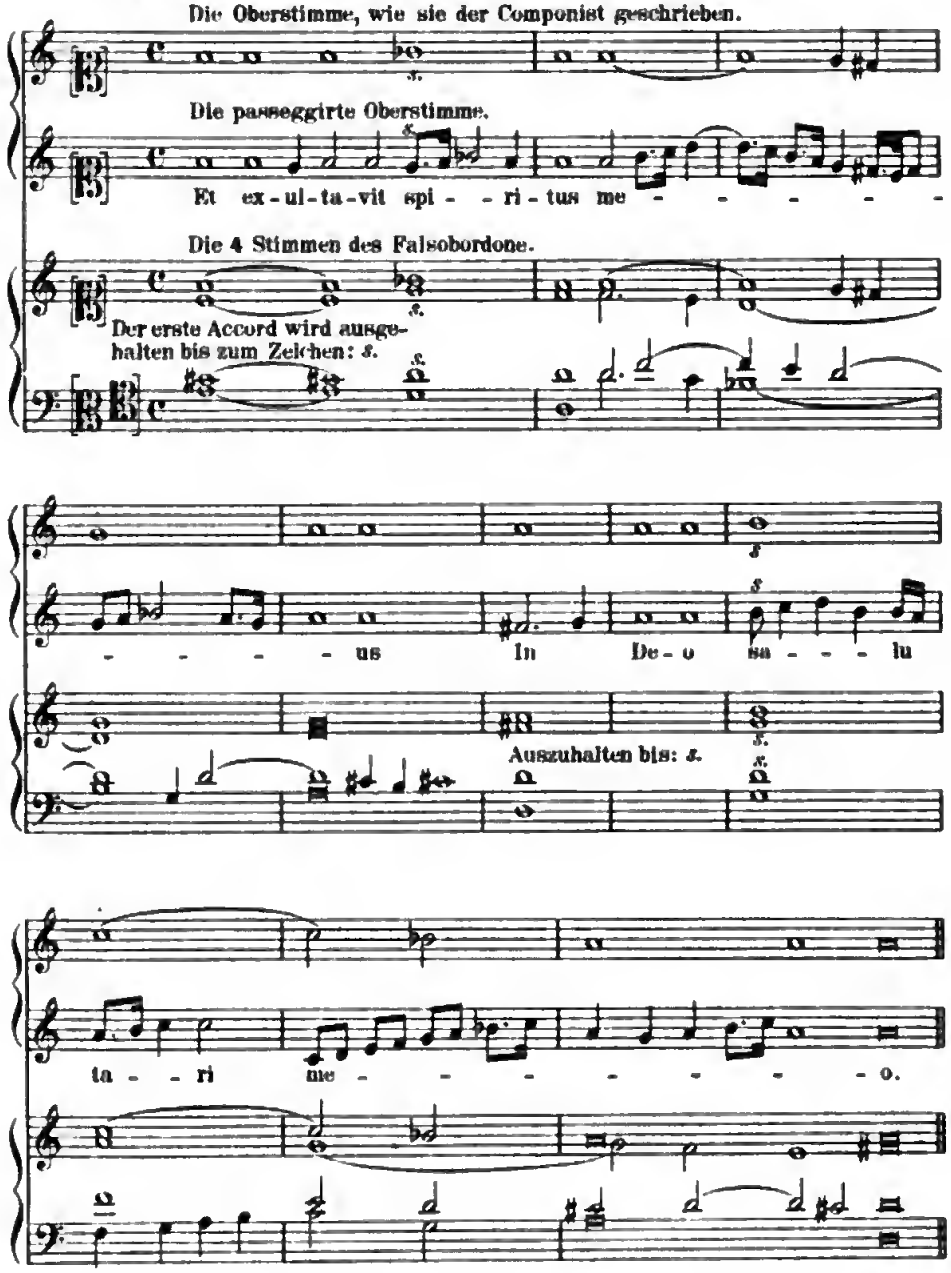


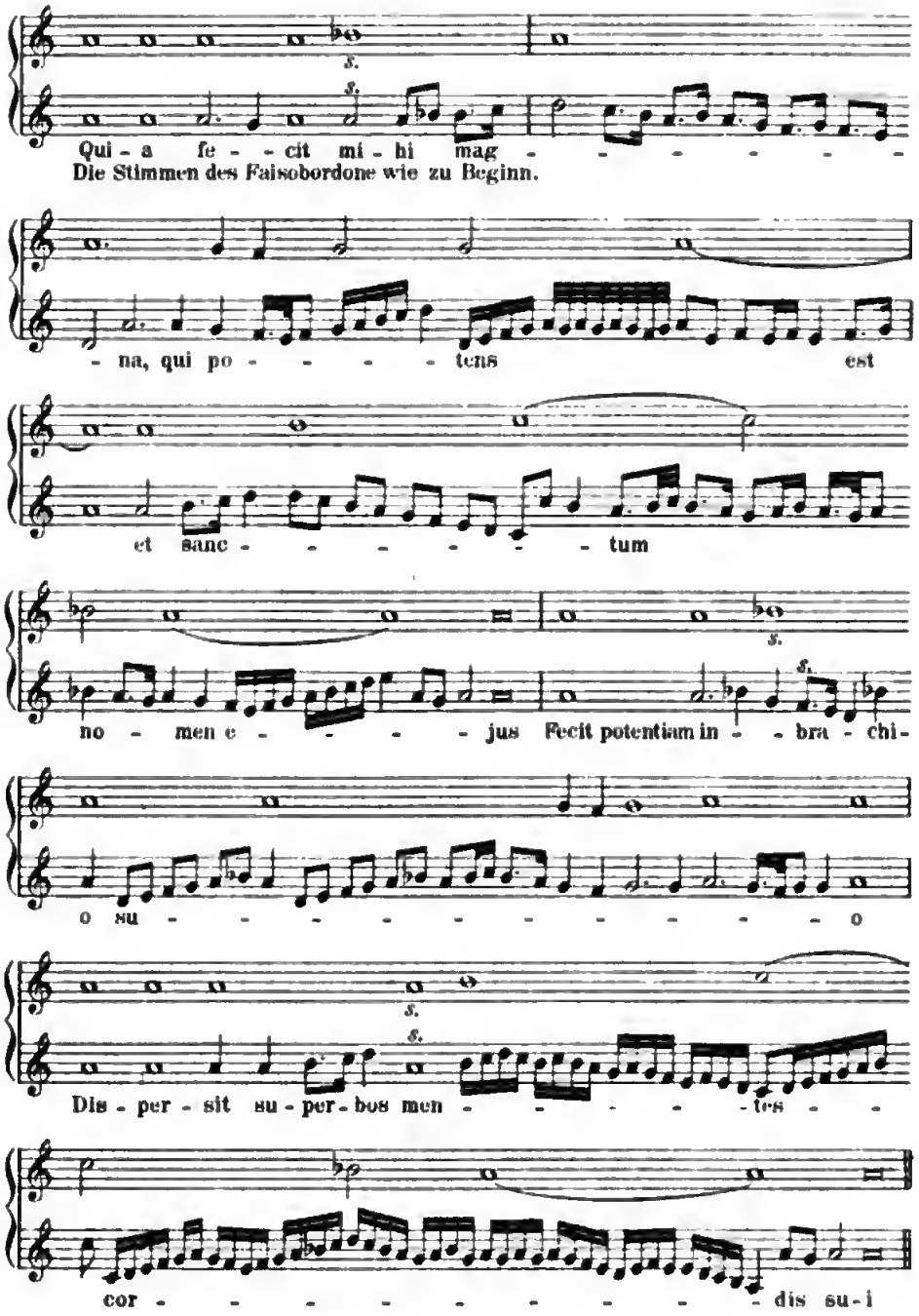


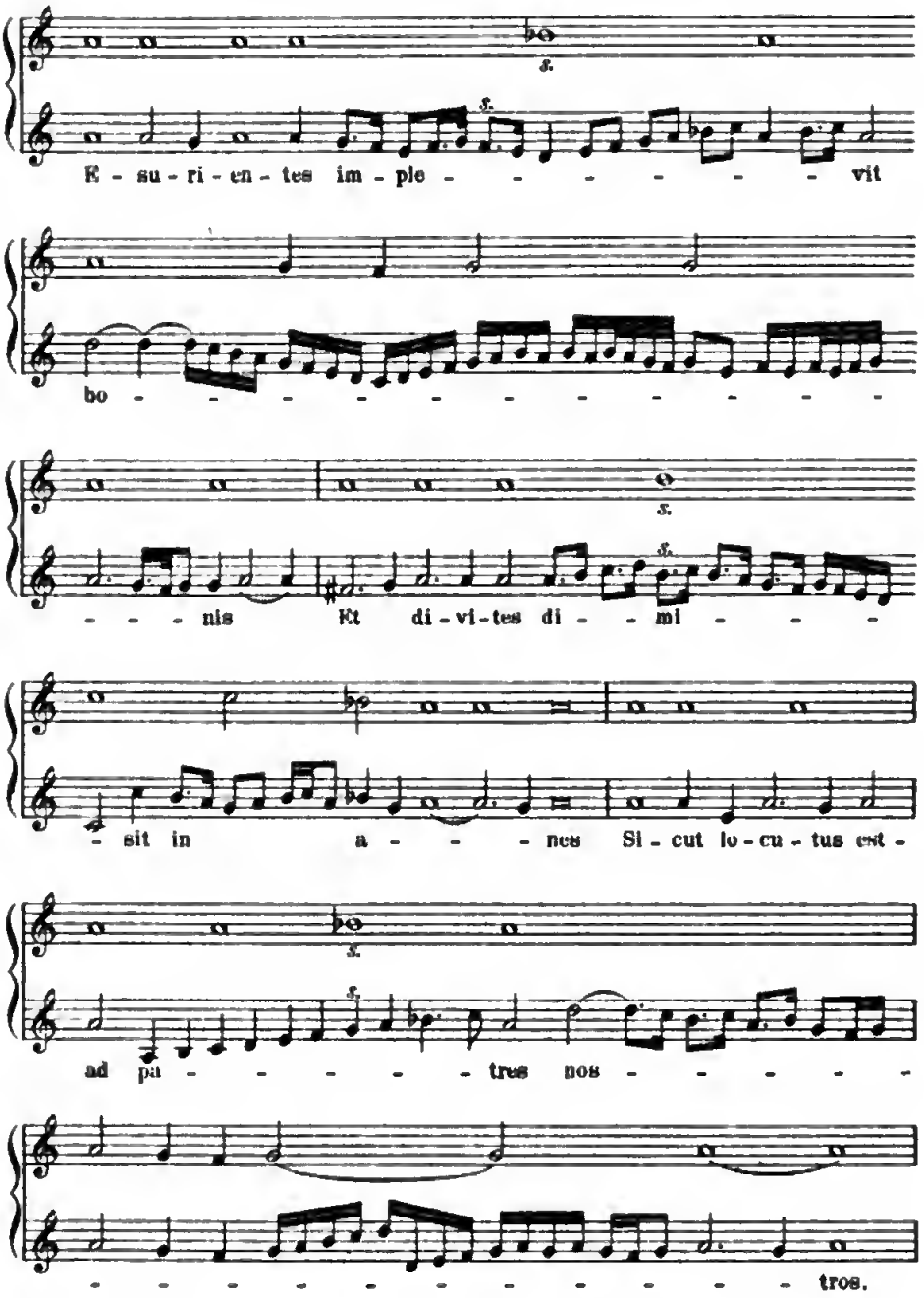
b. Ein Beispiel für wiederholte Noten aus Marco di Gagliano: La Dafne, In Firenze 1608.

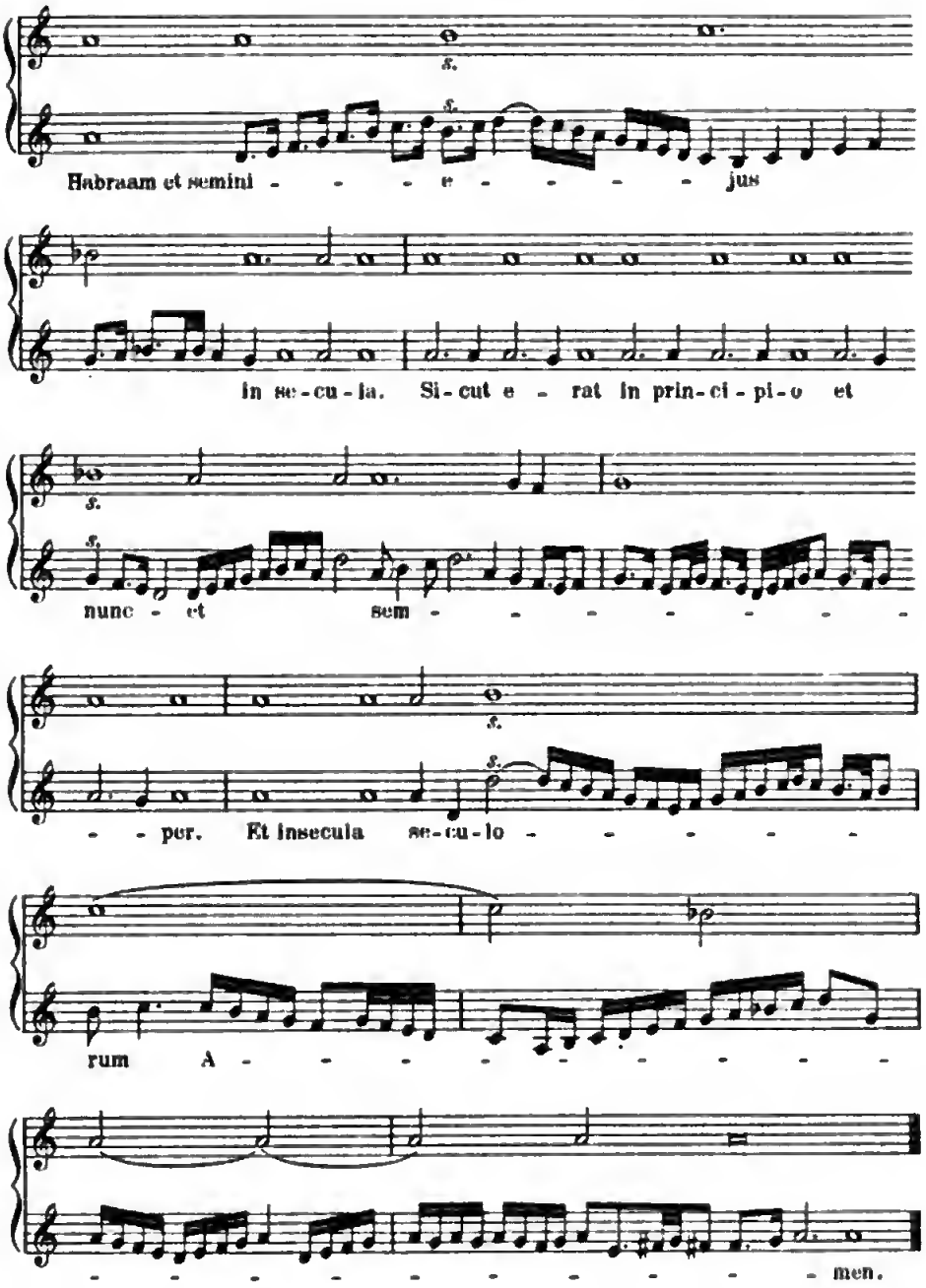


2. Passeggirte Falsi bordoni von Ruggiero Giovanelli (primo tono a 4) aus Bovicellis Regole, Passaggi etc.

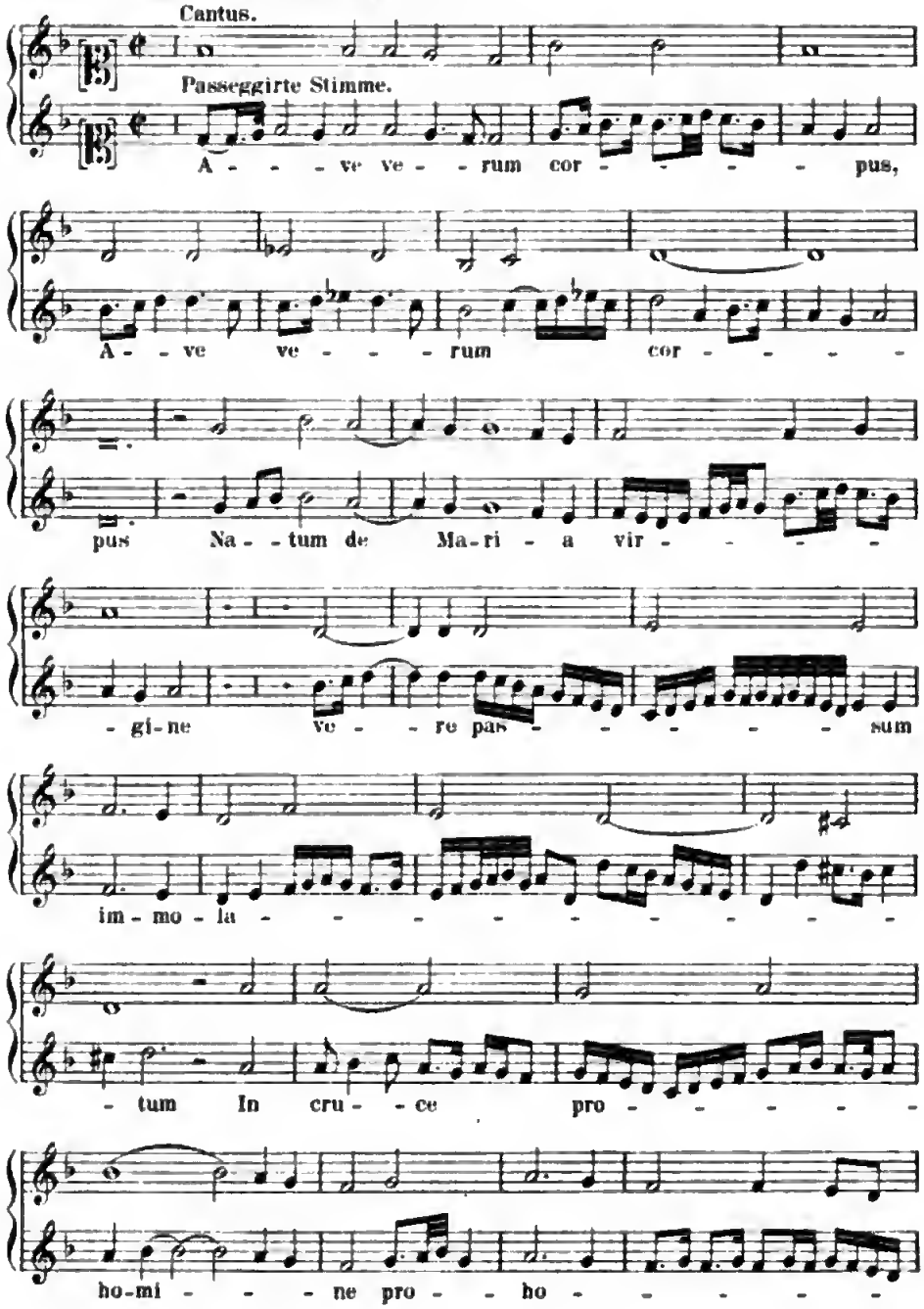


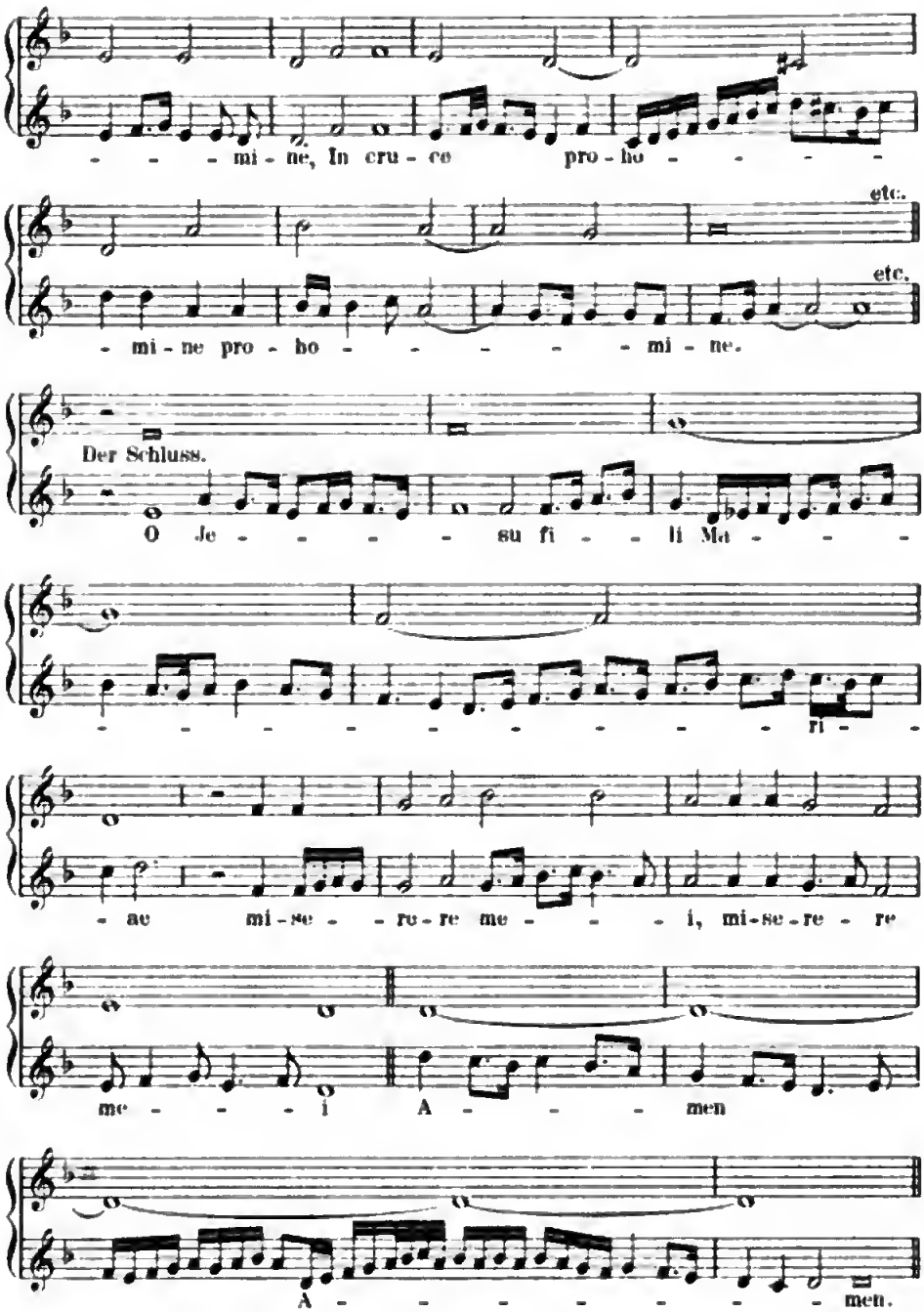

Qui - a fe - - cit mi - hi mag - - - - - - -
Die Stimmen des Faisobordone wie zu Beginn.
- na, qui po - - - - - tens est
et sanc - - - - - - - tum
no - men e - - - - - jus Fecit potentiam in - - bra - chi-
o su - - - - - - - - - - - - o
Dis - per - sit su - per - bos men - - - - - - tes - -
cor - - - - - - - - - - - dis su - i


E - su - ri - en - tes im - ple - - - - - - - vit
bo - - - - - - - - - - - - - -
- - - nis Et di - vi - tes di - - mi - - -
- sit in a - - - nes Si - cut lo - cu - tus est -
ad pa - - - - - - tres nos - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - tros.

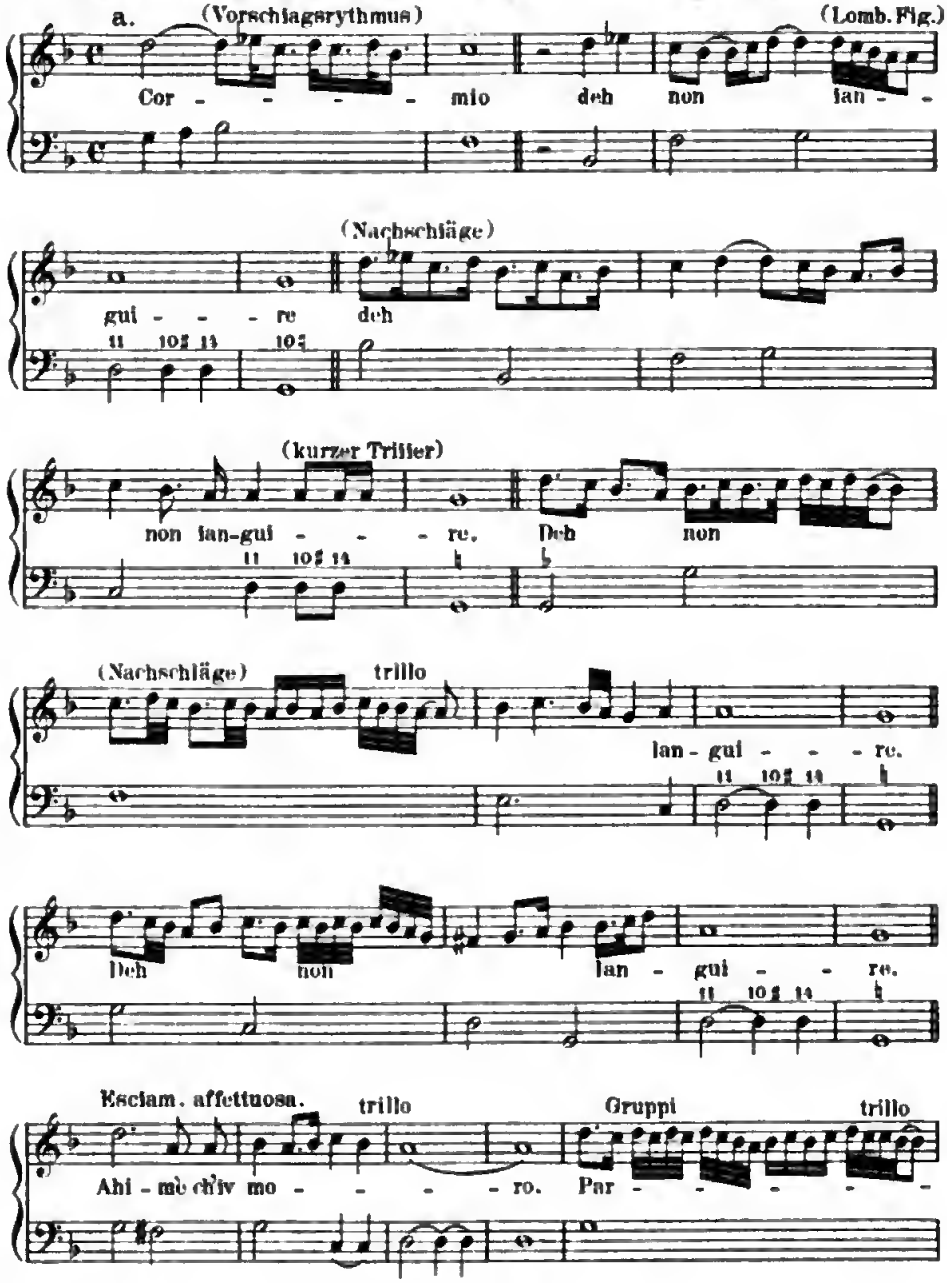

Habraam et semini - - - e - - - - jus
in se-cu-la. Si-cut e - rat in prin-ci-pi-o et
nunc - et sem - - - - - - - -
- - per. Et insecula se-cu-lo - - - - -
rum A - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - men.

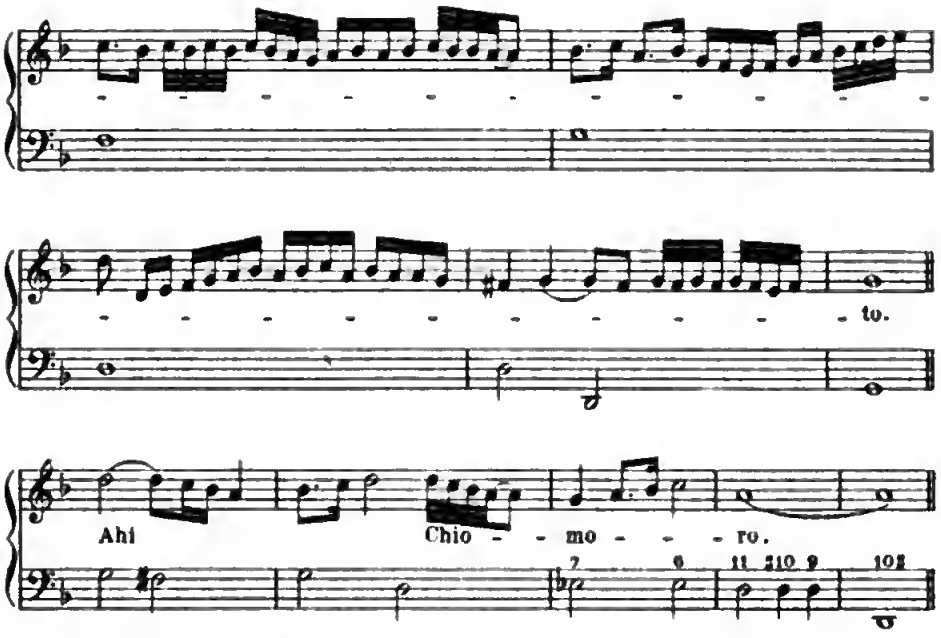
3. Ave verum dal Pallestina. Ebenda.



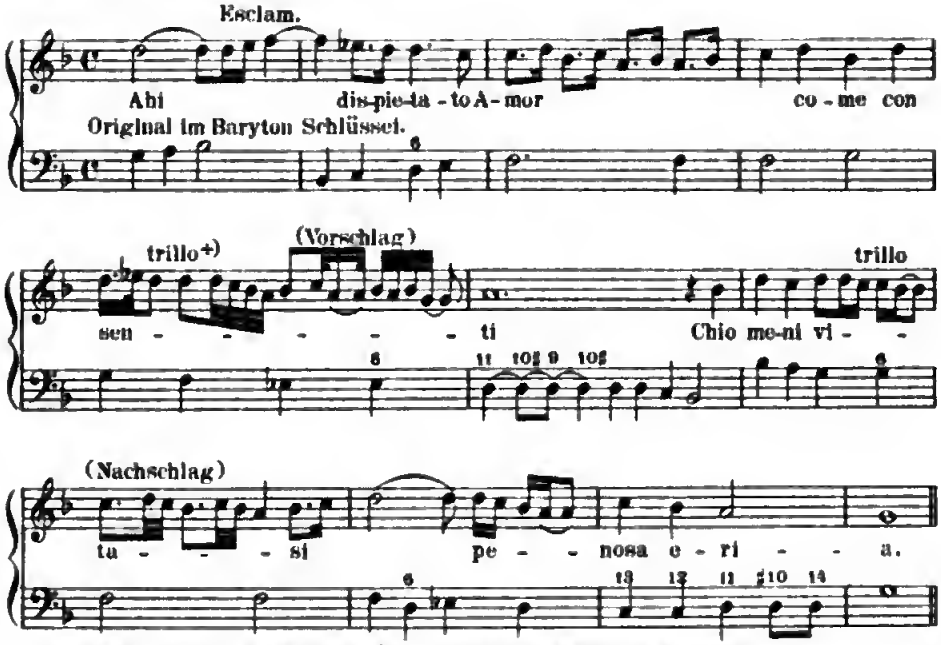

- - - mi - ne, In cru - ce pro - ho - - - - -
etc.
etc.
- mi - ne pro - ho - - - - - - mi - ne.
Der Schluss.
O Je - - - - - su fi - - li Ma - - -
- - - - - - - - - - fi - -
- ae mi - se - - re - re me - - - i, mi - se - re - re
me - - - - i A - - - men
A - - - - - - - - men.

4. Aus Caccinis: Nuove Musiche. Die Vortragszeichen in a und b sind vom Componisten hinzugefügt, und alle Verzierungen in Noten ausgeschrieben.



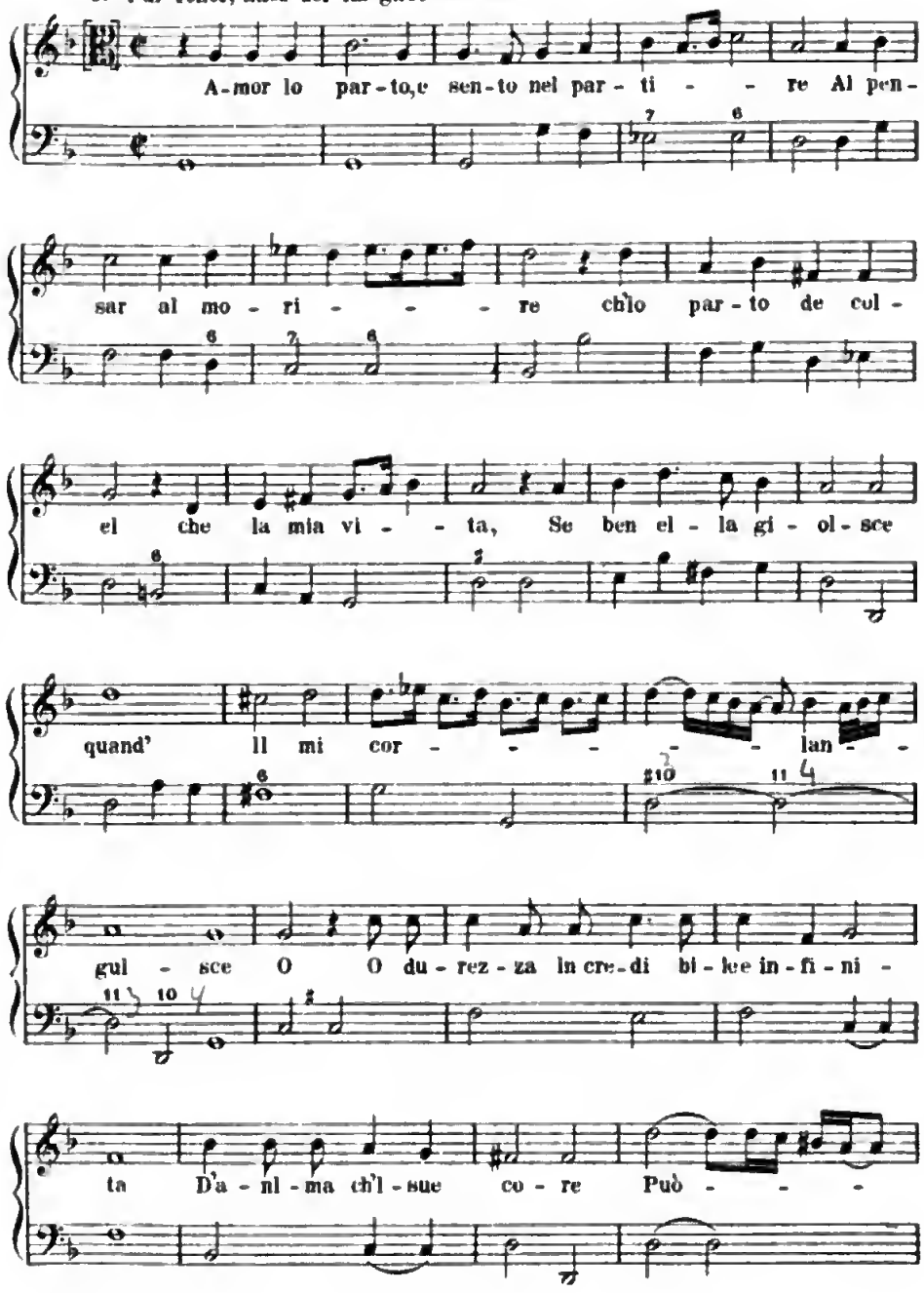


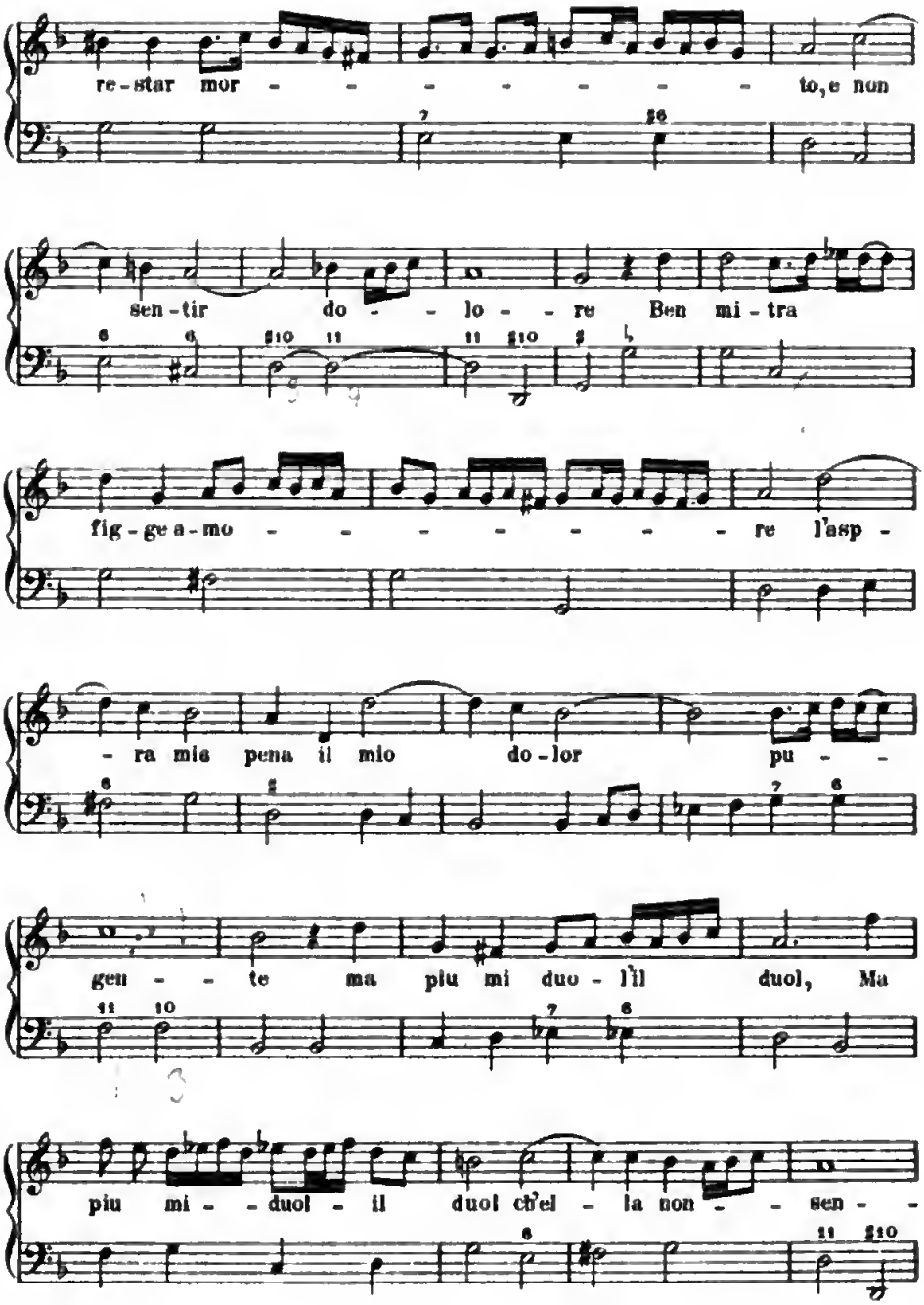
b. Aria di Romanesa.

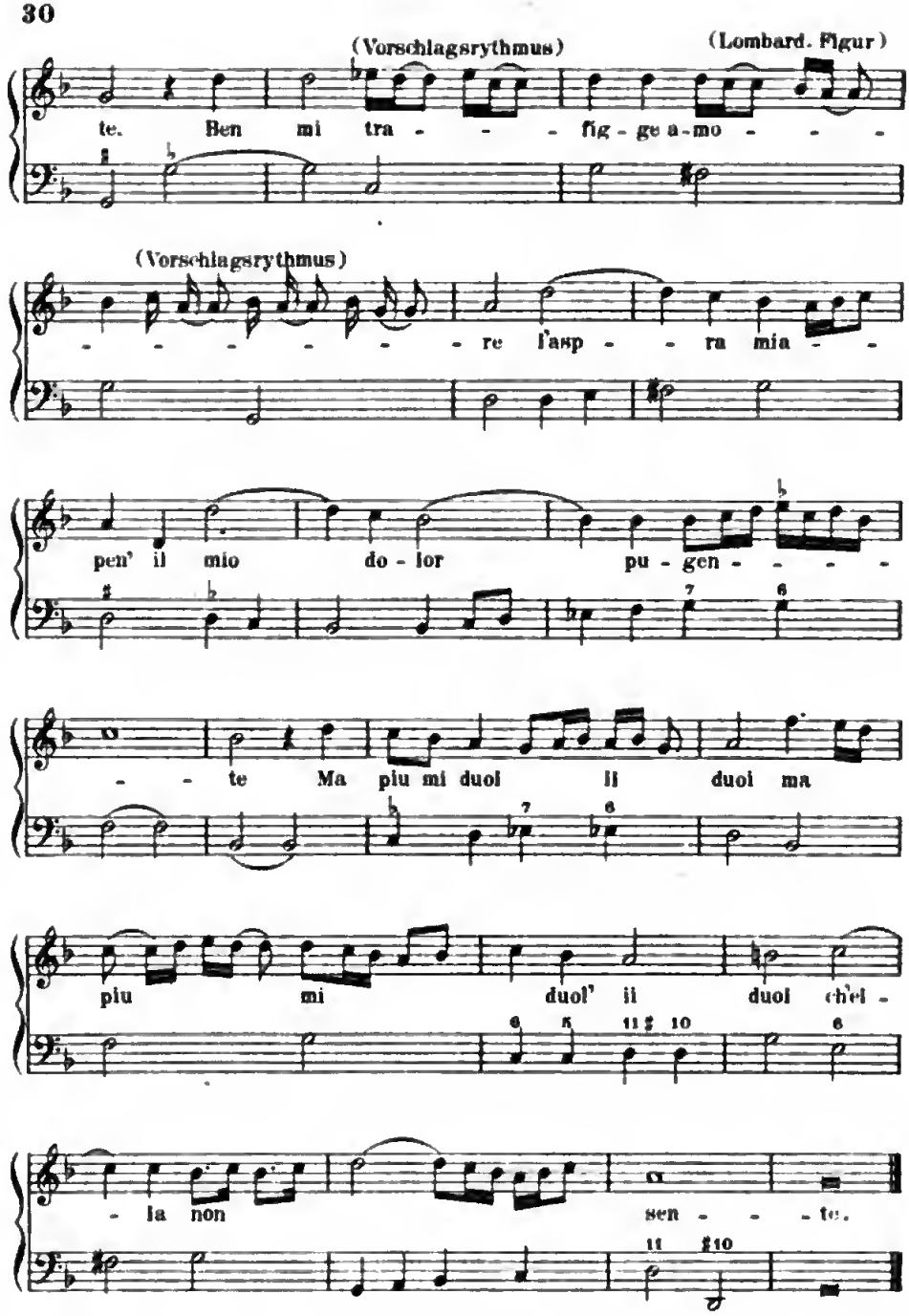


+)Dieser Triller wird aus vier *d* in Zweiunddreissigstein bestehn.

c. Für Tenor, nach der Ausgabe von 1607.

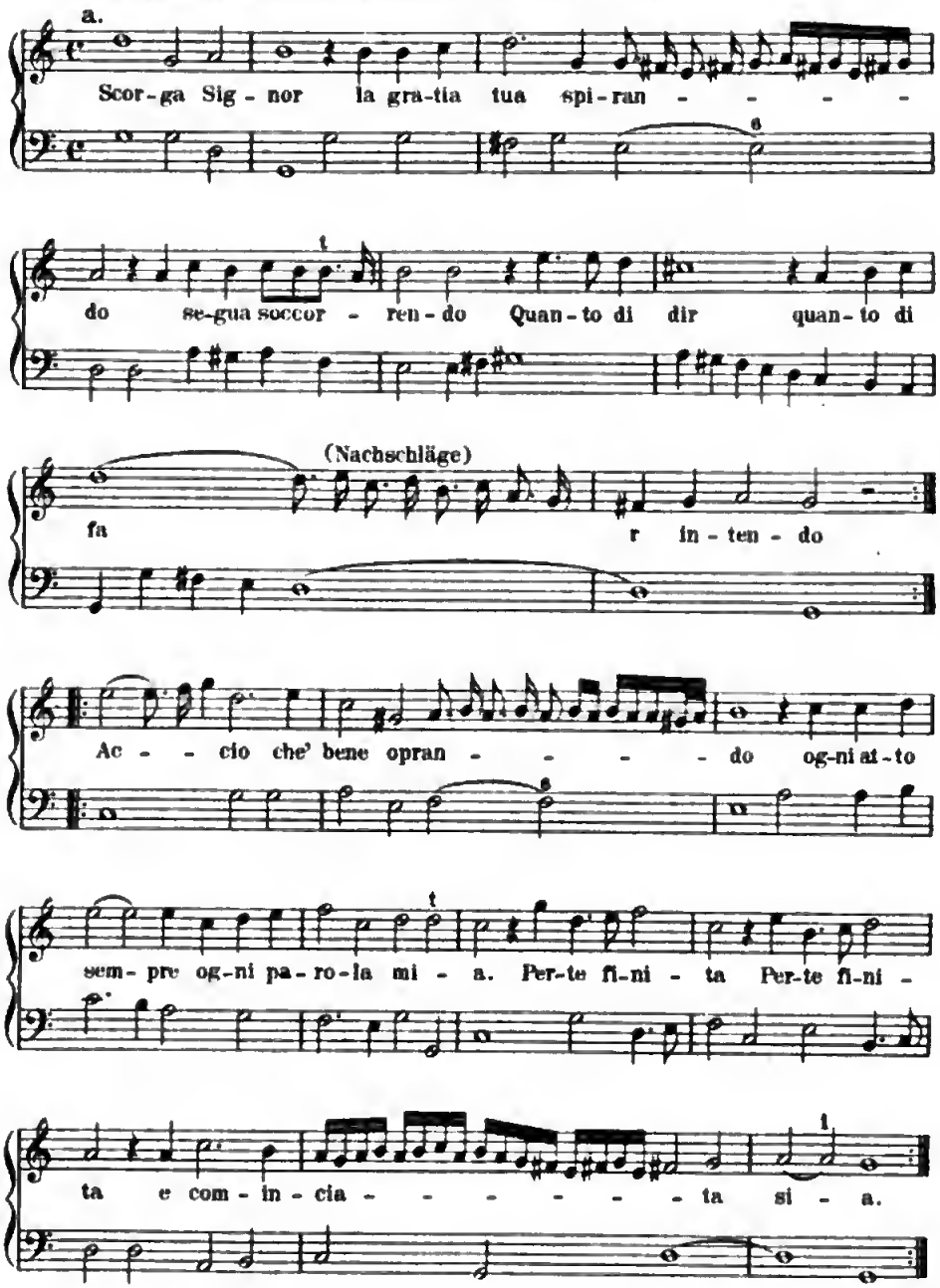


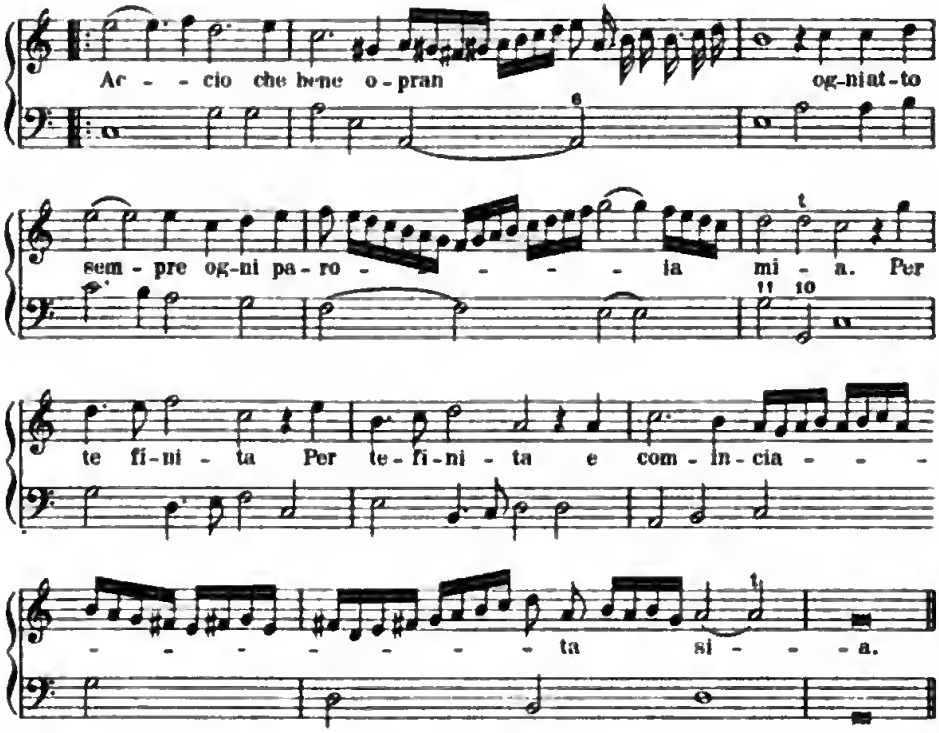

re-star mor - - - - - - - - to, e non
sen-tir do - - lo - - re Ben mi-tra
fig-ge a-mo - - - - - - - - re l'asp -
-ra mia pena il mio do-lor pu - -
gen - - te ma piu mi duo - l'il duol, Ma
piu mi - - duol - il duol ch'el - la non - - sen - -


(Vorschlagsrythmus)
(Lombard. Figur)
te. Ben mi tra - - - fig - ge a - mo - - -
(Vorschlagsrythmus)
- - - - - - - re l'asp - - ra mia - -
pen' il mio do - lor pu - gen - - - -
- - te Ma piu mi duol li duol ma
piu mi duol' li duol ch'el -
- la non sen - - te.

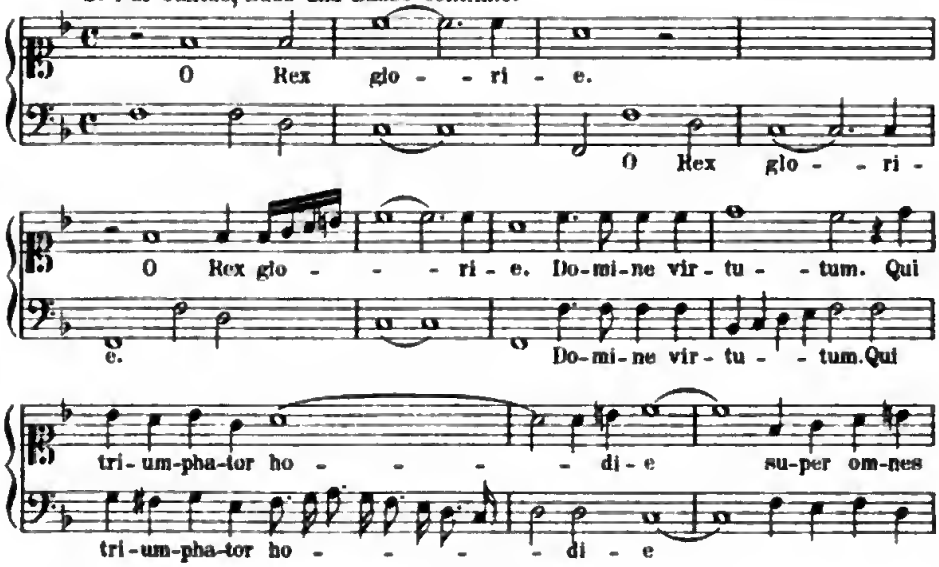
5. Zwei Stücke aus Ottavio Durante's: Arie devote etc. 1608.

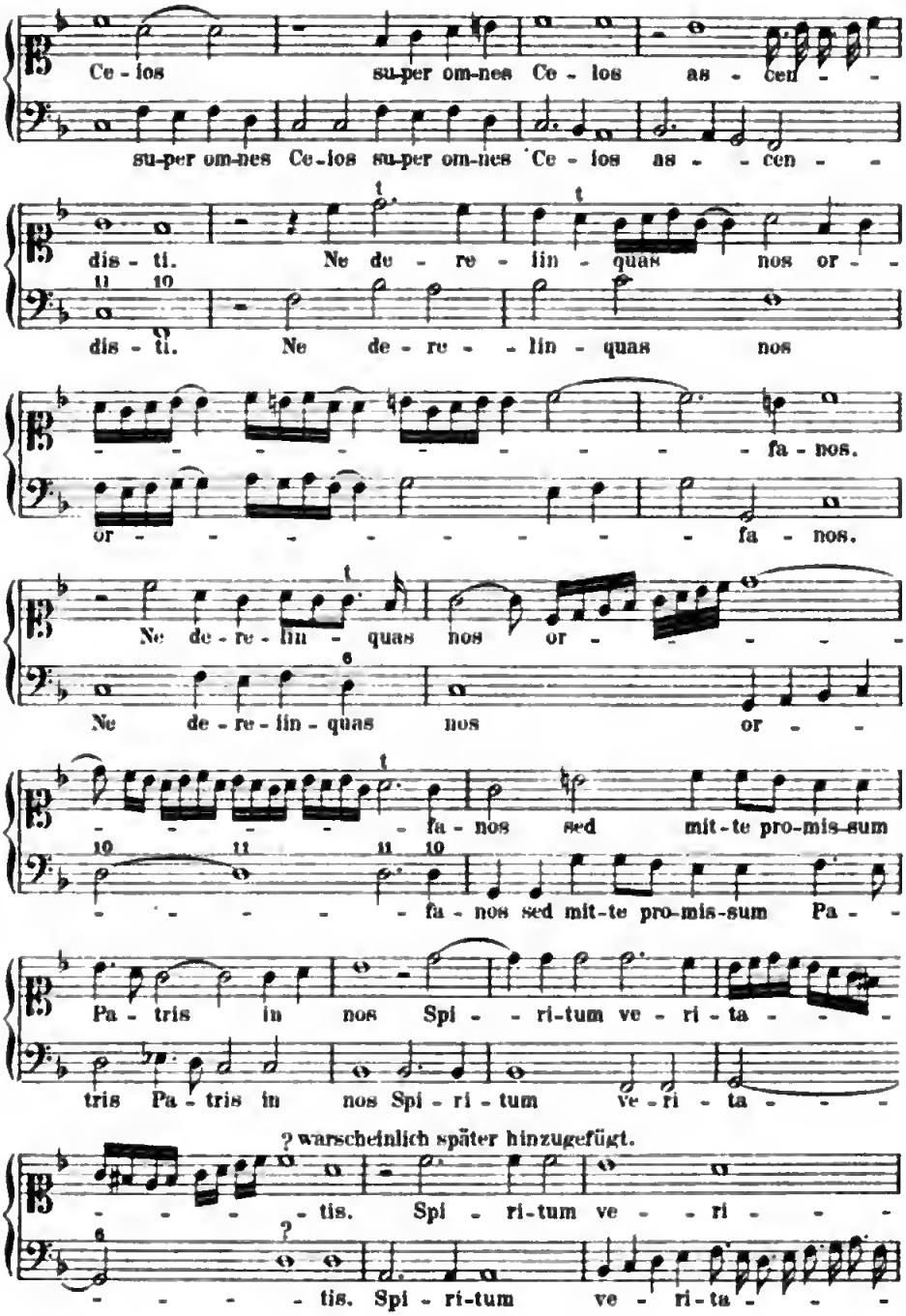
a.

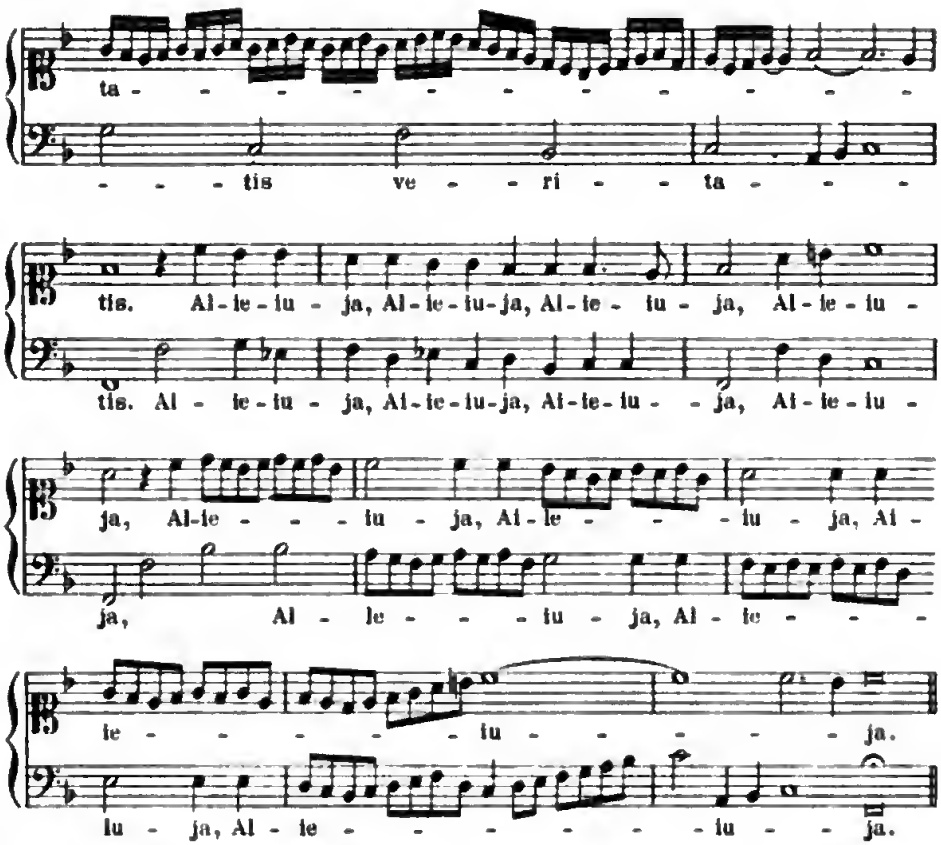




b. Für Cantus, Bass und Basso continno.

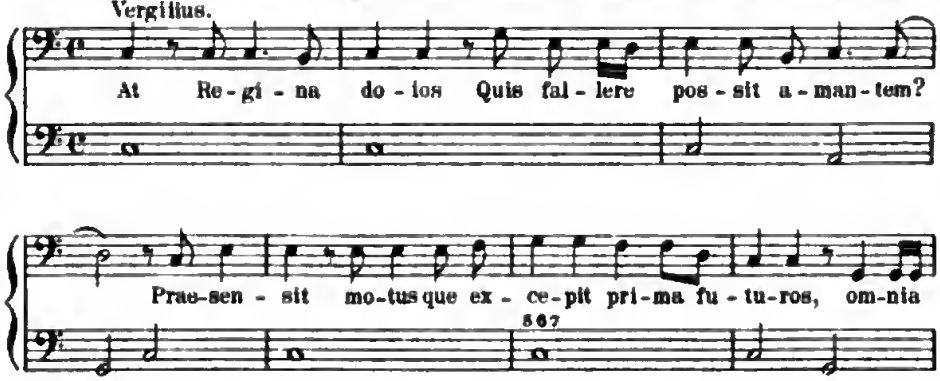


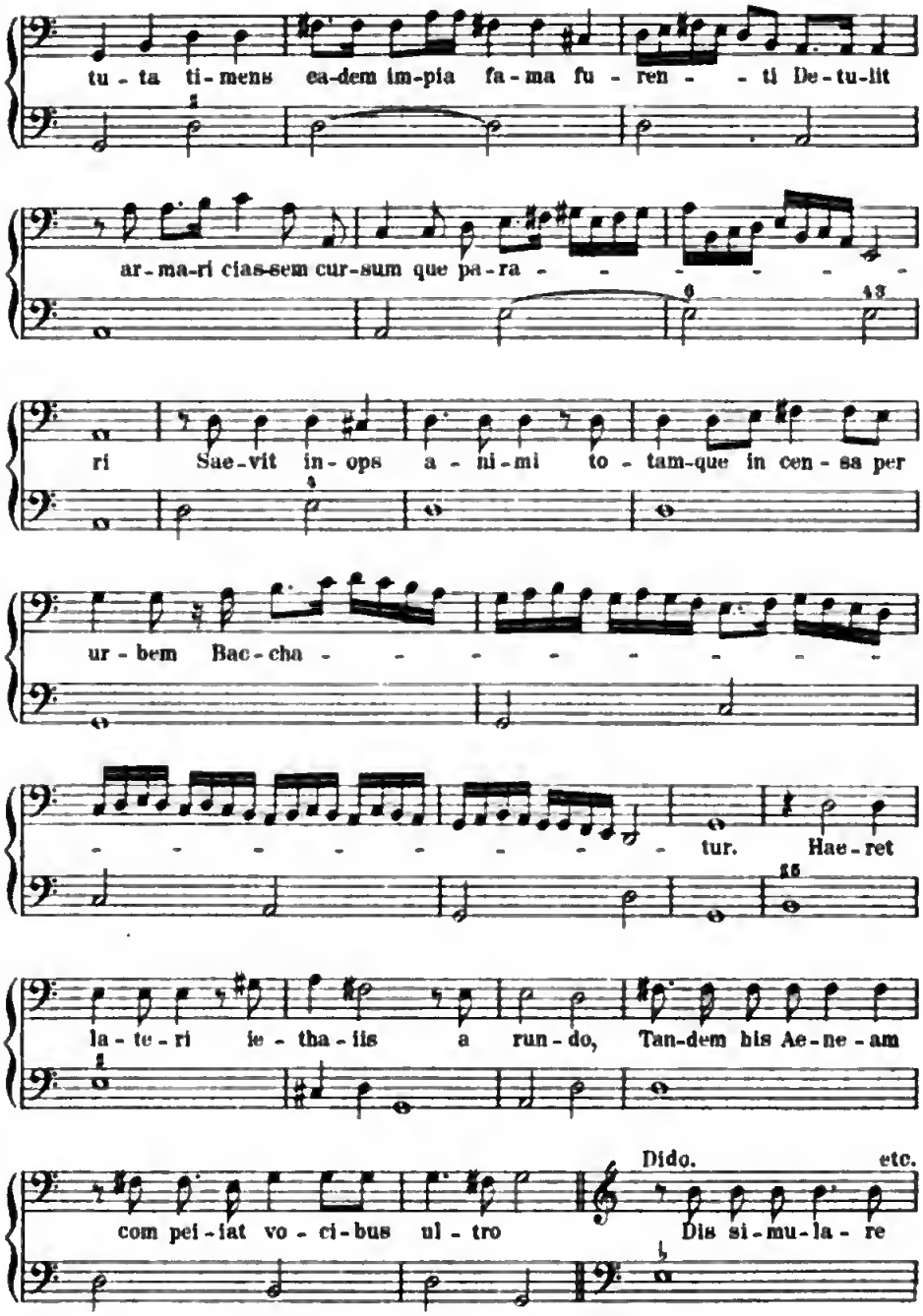

Ce - los su-per om-nes Ce - los as - cen - -
su-per om-nes Ce-los su-per om-nes Ce - los as - - cen - -
dis - ti. Ne de - re - lin - quas nos or - -
dis - ti. Ne de - re - - lin - quas nos
- - - - - - - - - - fa - nos.
or - - - - - - - - - fa - nos.
Ne de - re - lin - quas nos or - - - - -
Ne de - re - lin - quas nos or - -
- - - - - fa - nos sed mit - te pro-mis-sum
- - - - - - fa - nos sed mit - te pro-mis-sum Pa - -
Pa - tris in nos Spi - - ri-tum ve - ri - ta - - -
tris Pa - tris in nos Spi - ri - tum ve - ri - ta - - - -
? warscheinlich später hinzugefügt.
- - - - - tis. Spi - ri-tum ve - - ri - - -
- - - - - tis. Spi - ri-tum ve - ri - ta - - -



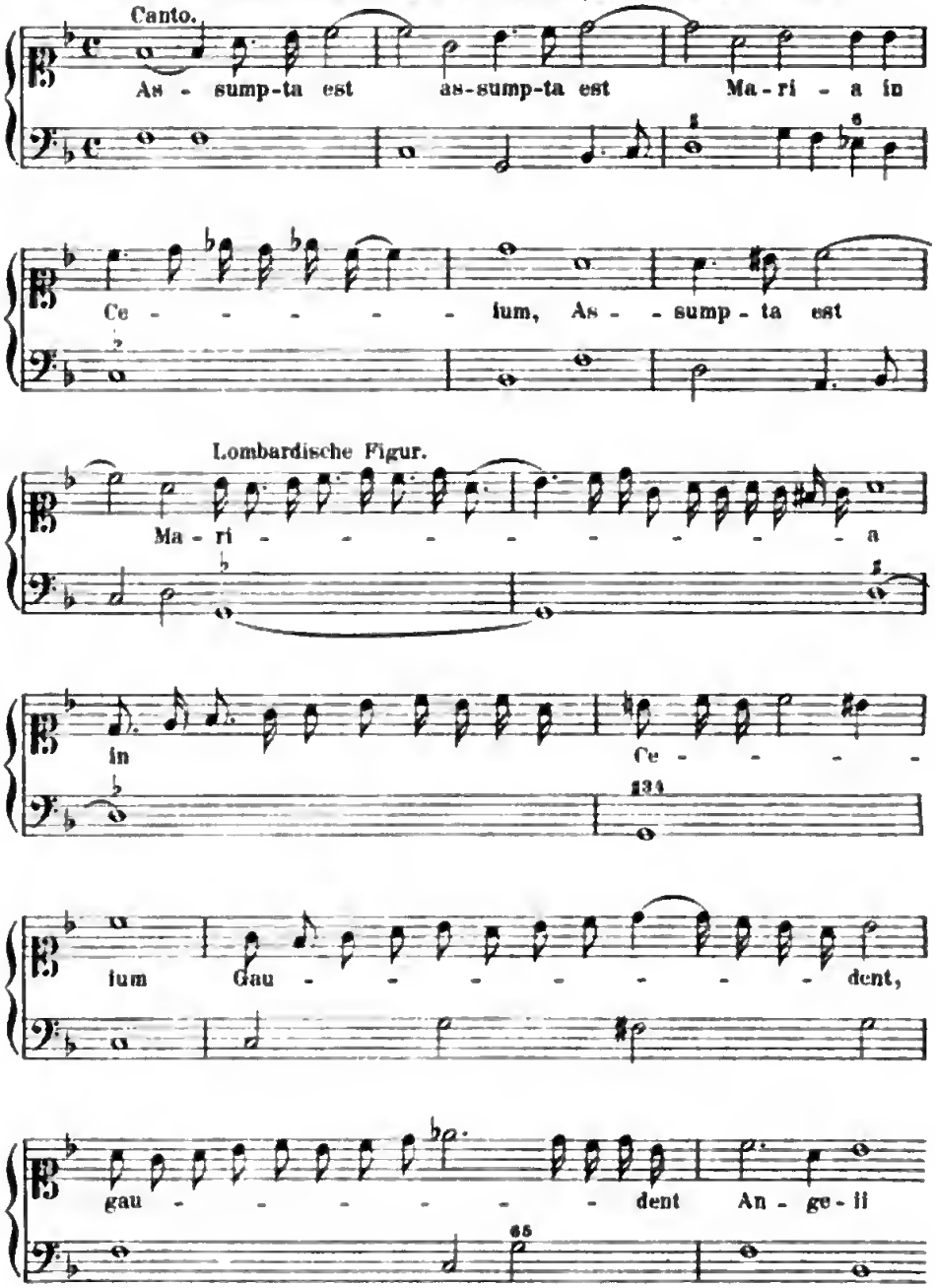
6. Ein Recitativ aus: Dido furens, Dialogus tribus vocibus ex libro IV Aeneid. P. Virgilii Maronis desumptus et a Domenico Mazzocchio notis musicis aptatus.

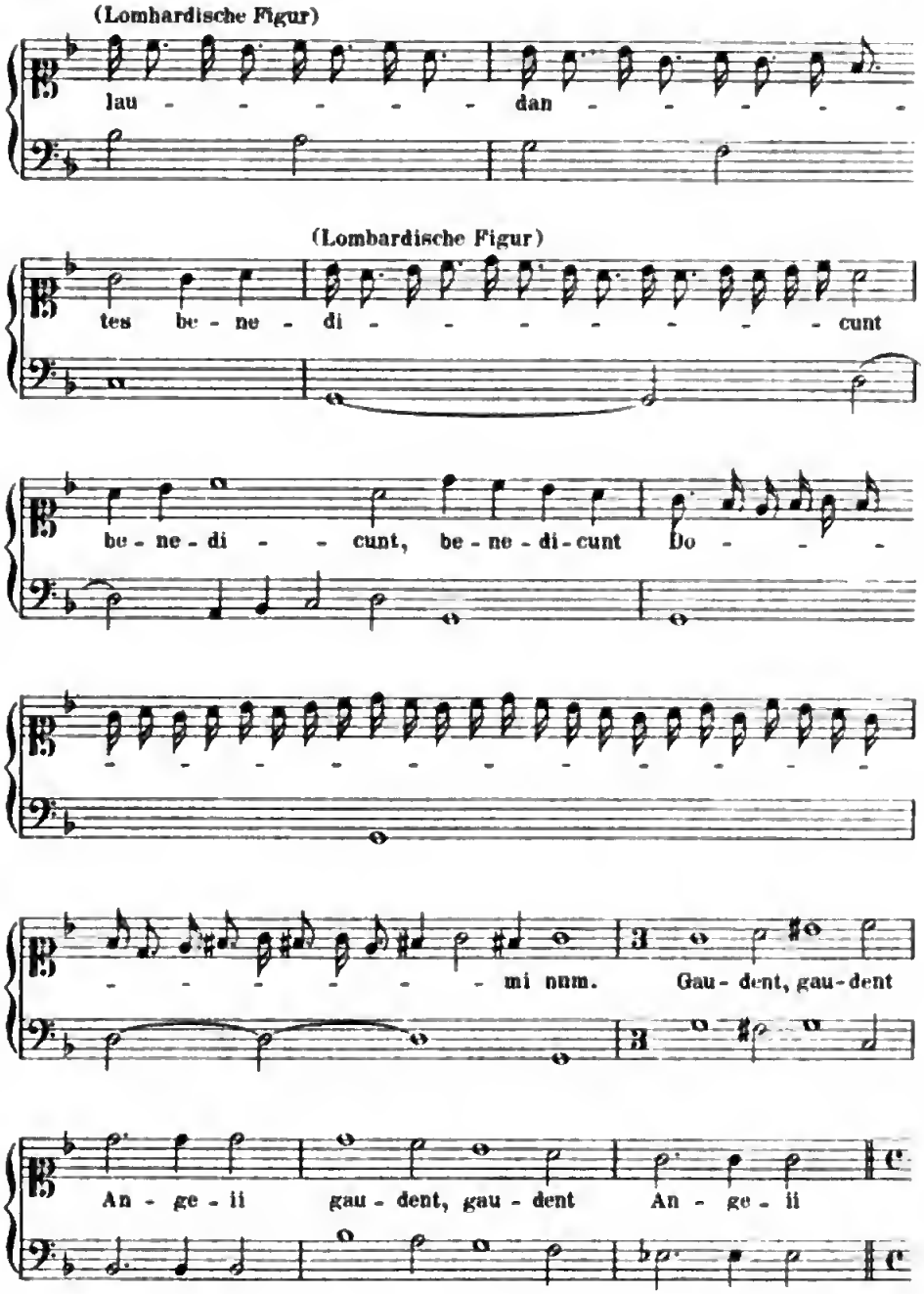
Ein Theil des Werkes: Dialoghi e Sonnetti, Posti in Musica da D.M. In Roma appr. 1638.

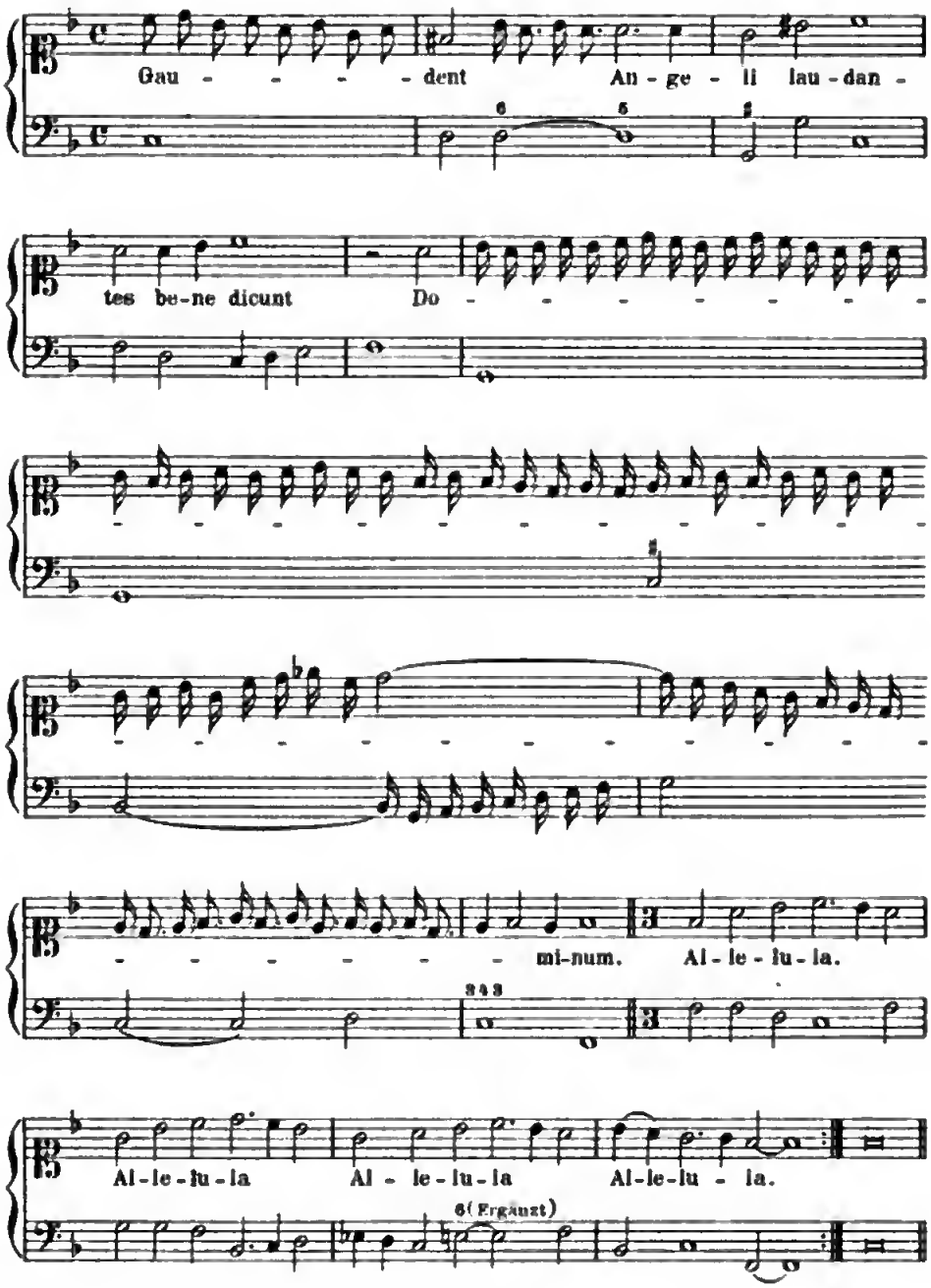



tu - ta ti - mens ea-dem im-pia fa - ma fu - ren - - ti De - tu - lit
ar - ma-ri cias-sem cur-sum que pa - ra - - - - - - -
ri Sae - vit in - ops a - ni - mi to - tam-que in cen - sa per
ur - bem Bac - cha - - - - - - - -
- - - - - - - - - tur. Hae - ret
la - te - ri ie - tha - lis a run - do, Tan-dem bis Ae - ne - am
com pei - lat vo - ci - bus ul - tro
Dido. etc.
Dis si - mu - la - re

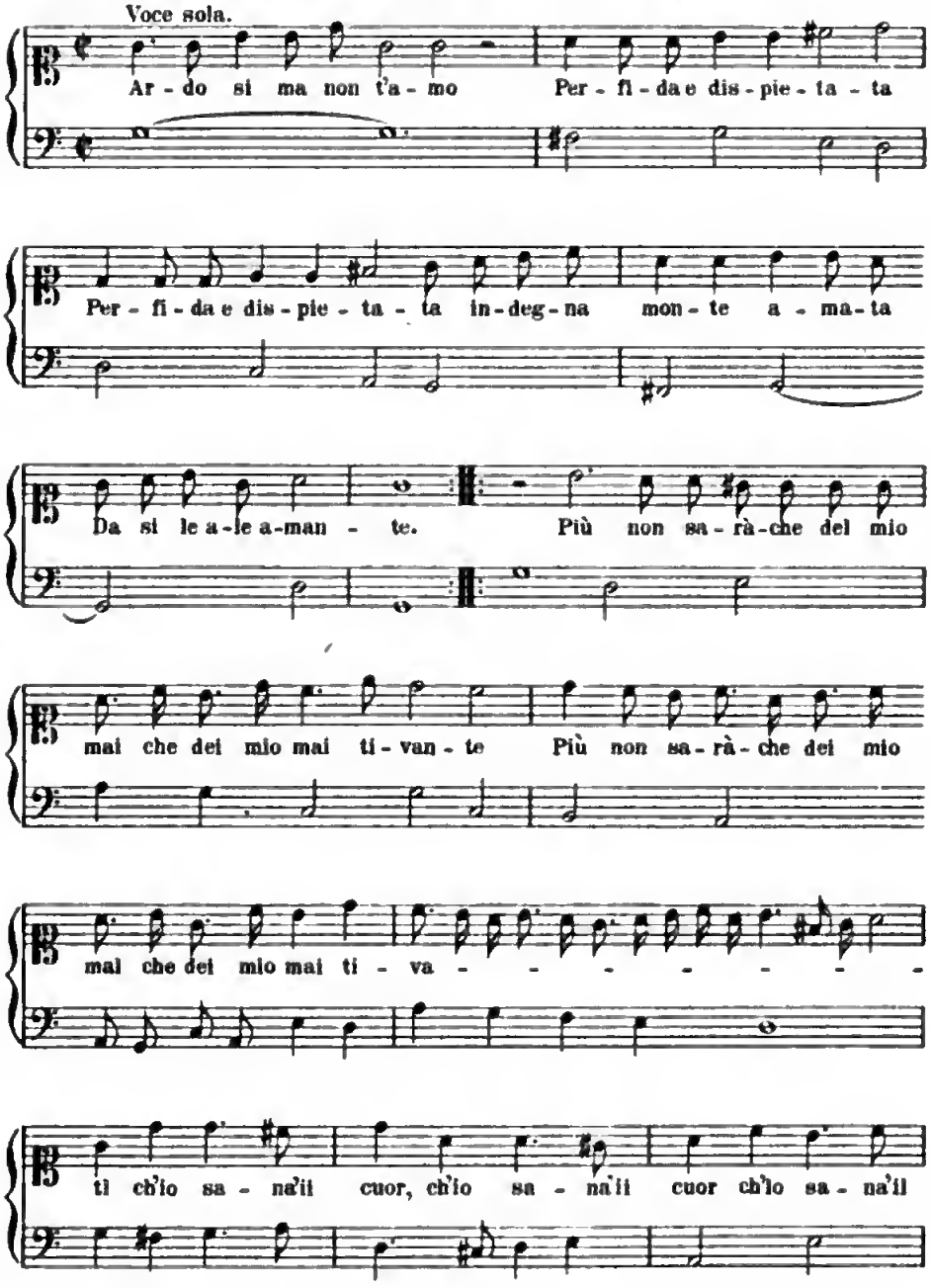
7. Aus: Il Primo Libro de Motetti a una voce Sola, da D. Girolamo Marinoni.

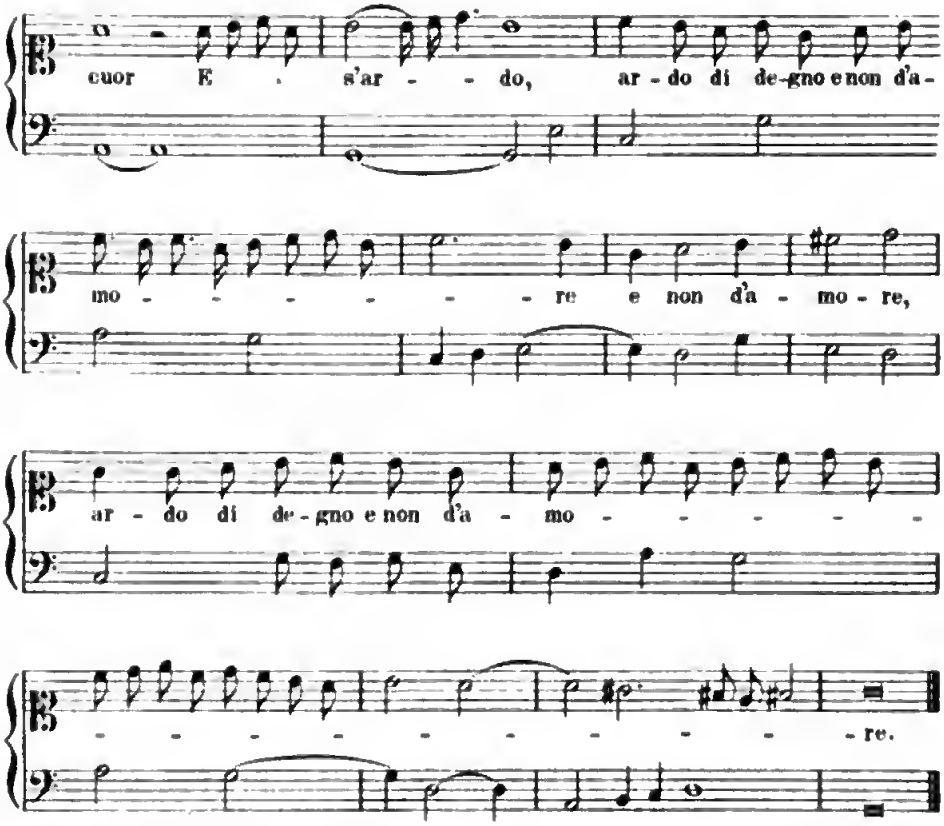



(Lombardische Figur)
lau - - - - - - dan - - - - - -
(Lombardische Figur)
tes be - ne - di - - - - - - - - cunt
be - ne - di - - cunt, be - ne - di - cunt Do - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - mi num. Gau - dent, gau - dent
An - ge - li gau - dent, gau - dent An - ge - li

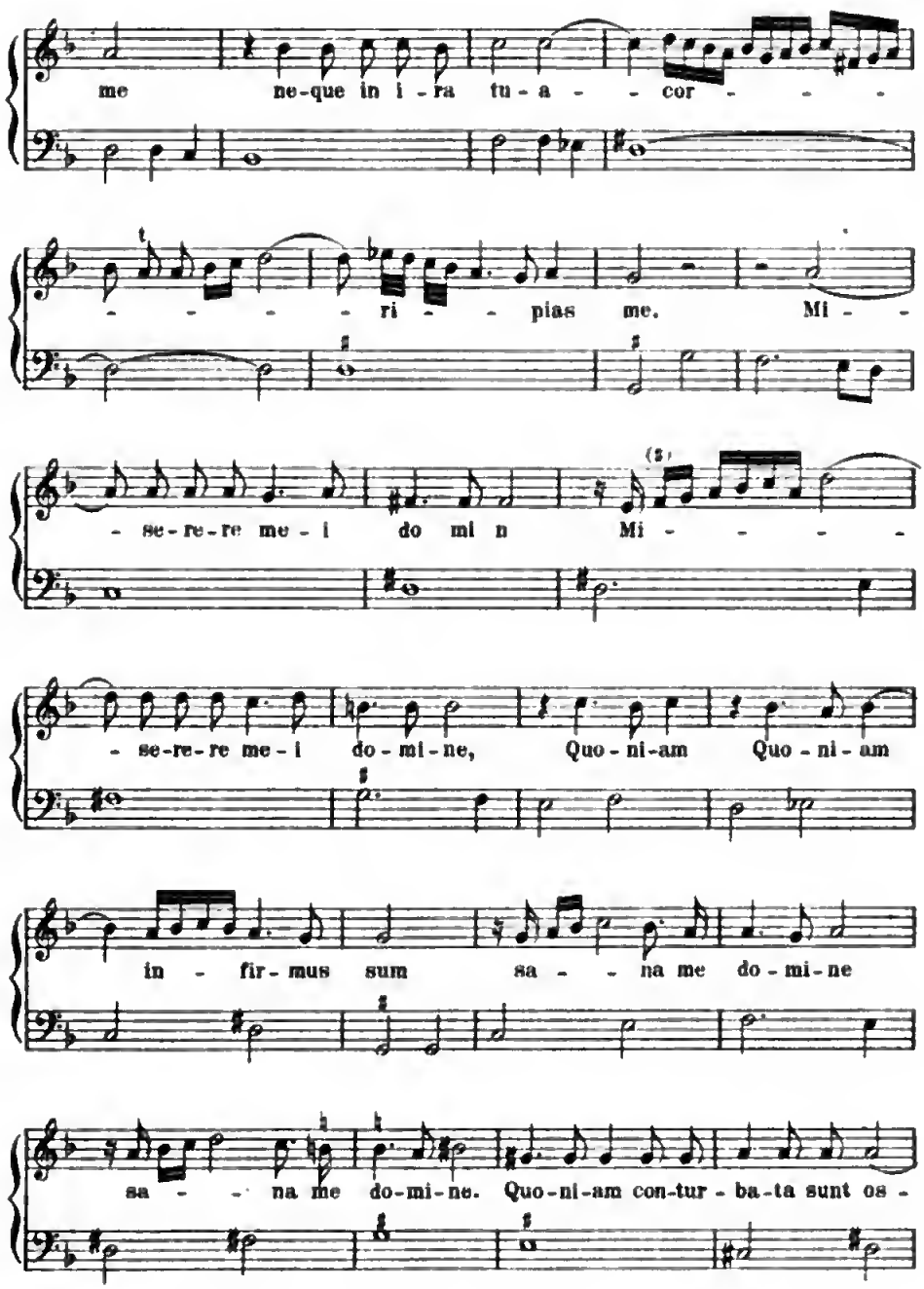

Gau - - - - - dent An - ge - li lau - dan -
tes be-ne dicunt Do - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - mi-num. Al - le - lu - la.
Al - le - lu - la Al - le - lu - la Al - le - lu - la.
6 (Ergänzt)

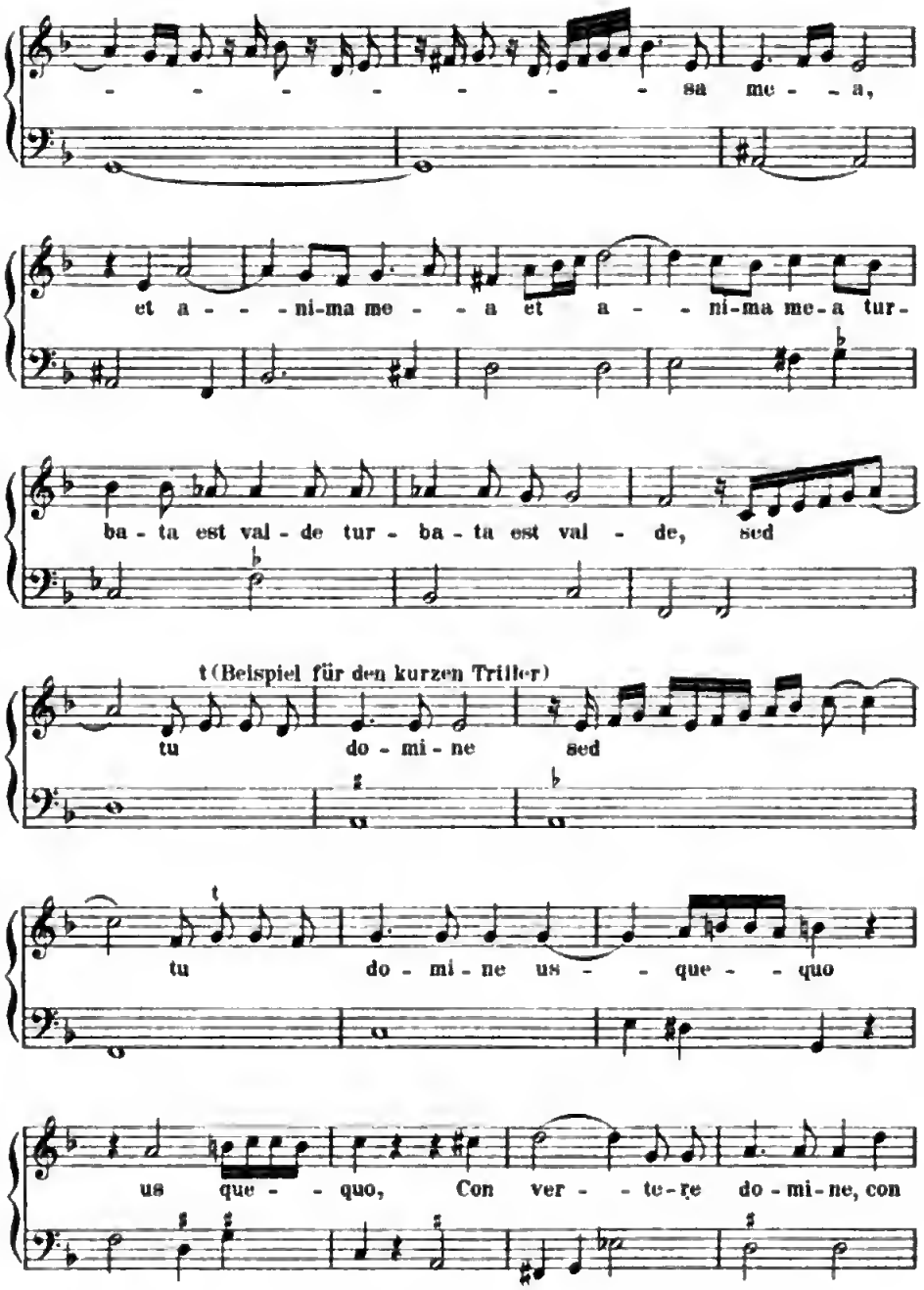
8. Aus: Amorosi Respiri Musicali di Don. Giacomo Formaci.

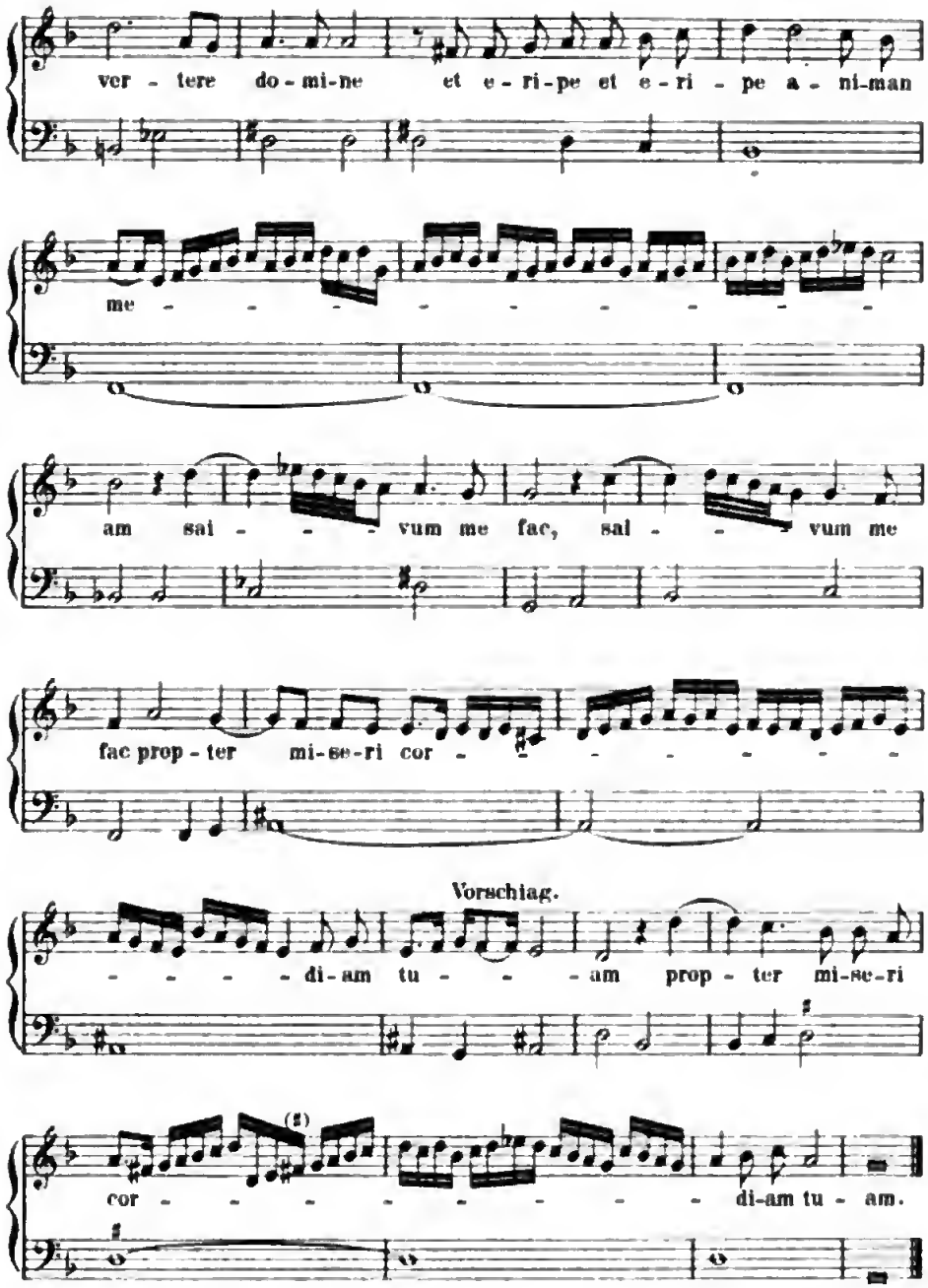




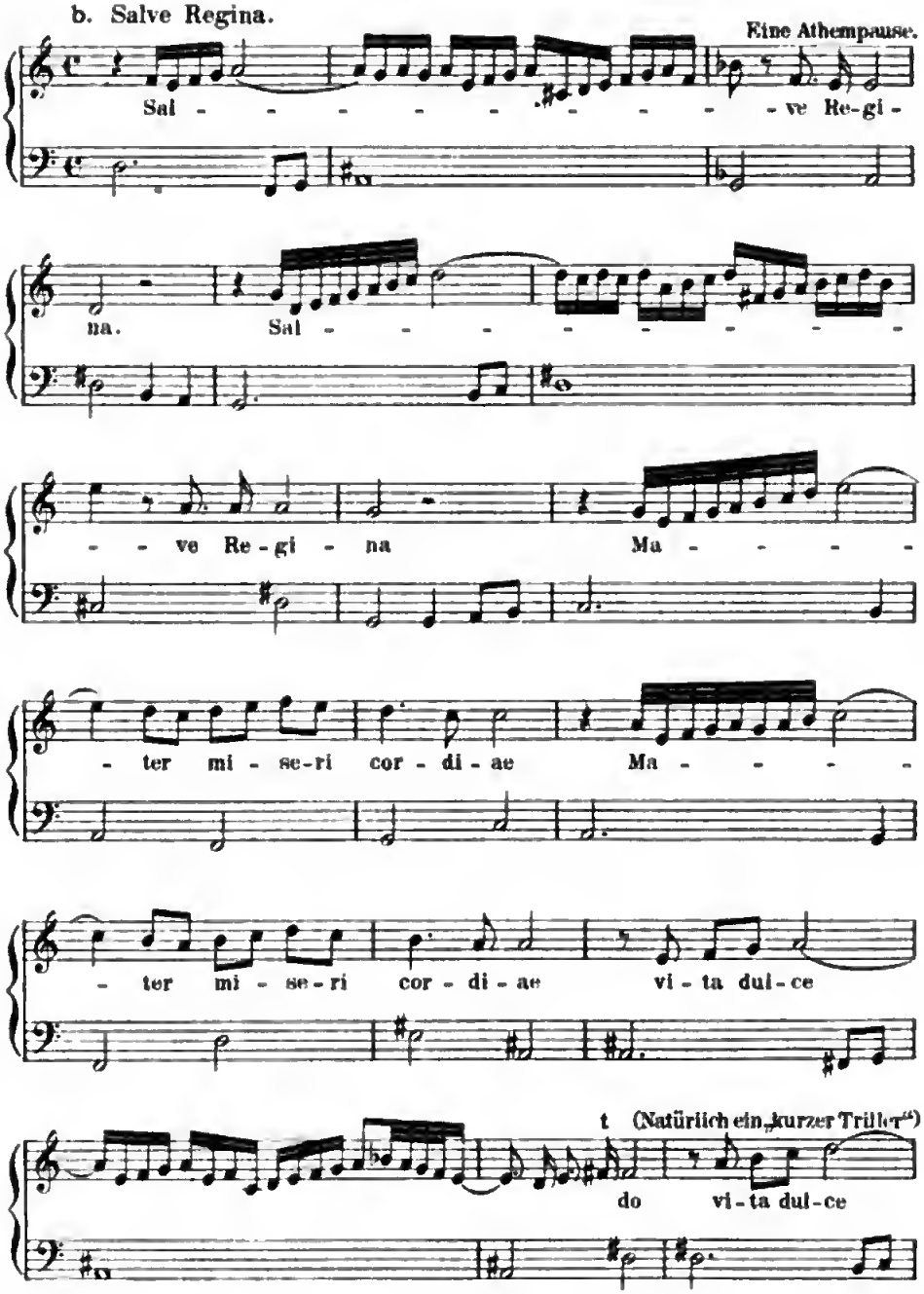
9. Aus: Ignatio Donati's Secondo Libro de Motetti a Voce Sola. Venetia 1636.
(Dem Unterricht angehender Sänger bestimmt.)

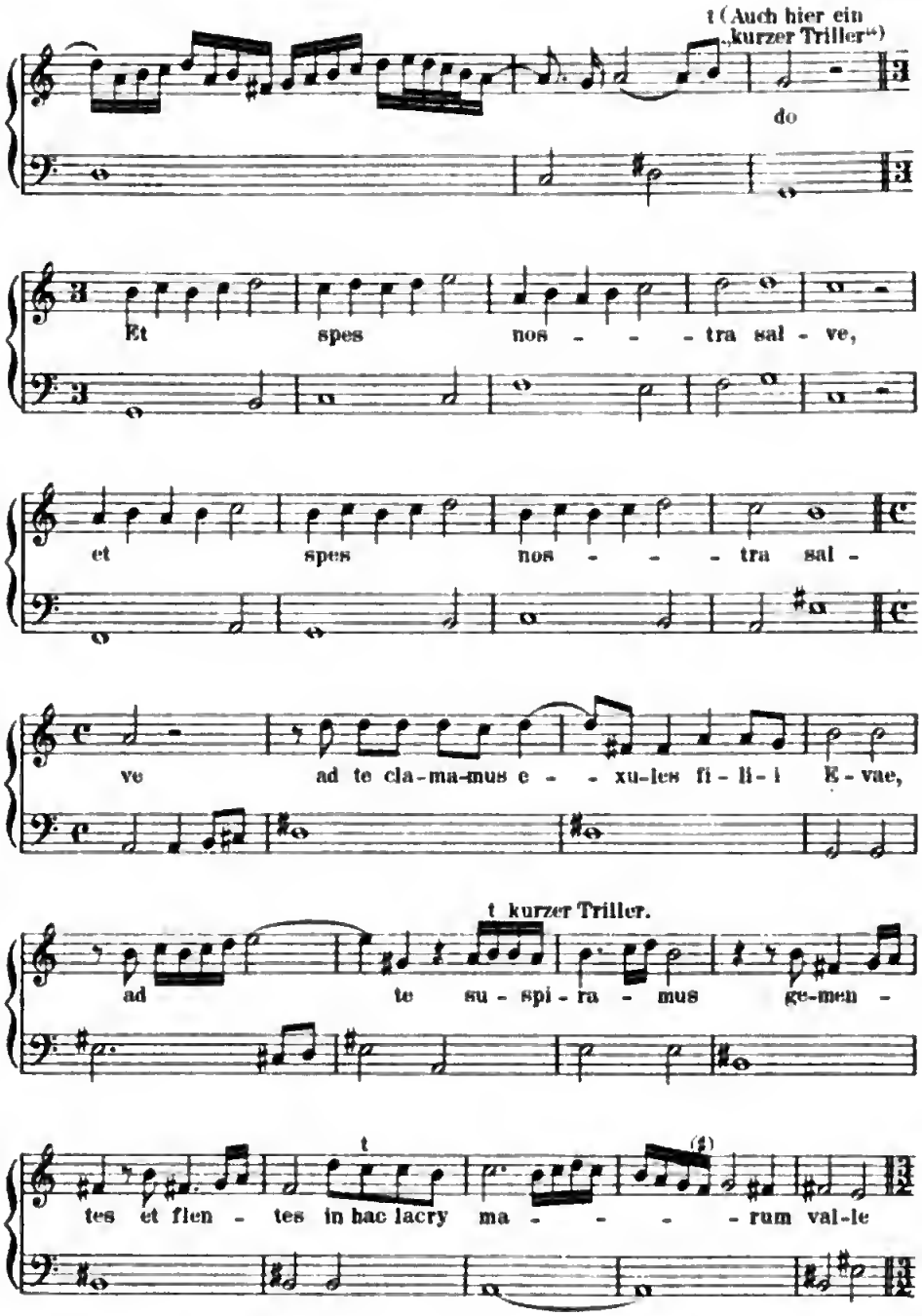

me ne-que in i-ra tu-a - - cor - - - -
- - - - - ri - - pias me. Mi - -
- se-re-re me-i do mi n Mi - - - - -
- se-re-re me-i do-mi-ne, Quo-ni-am Quo-ni-am
in - fir-mus sum sa - - na me do-mi-ne
sa - - na me do-mi-ne. Quo-ni-am con-tur-ba-ta sunt os -

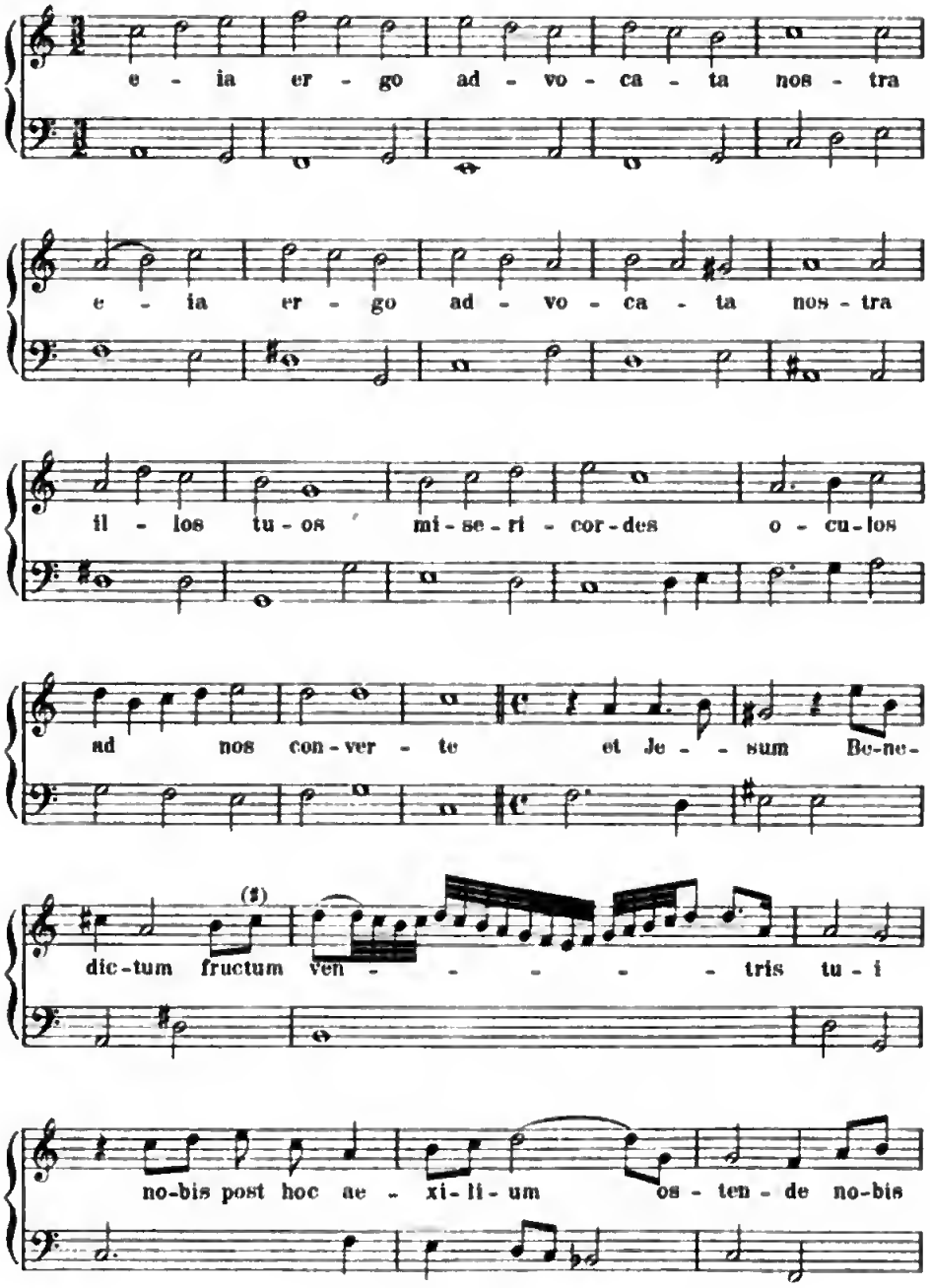

- - - - - - - - - sa me - - a,
et a - - - ni-ma me - - a et a - - ni-ma me-a tur-
ba - ta est val - de tur - ba - ta est val - de, sed
t (Beispiel für den kurzen Triller)
tu do - mi - ne sed
tu do - mi - ne us - - que - - quo
us que - - quo, Con ver - - te-re do - mi - ne, con


ver - tere do-mi-ne et e-ri-pe et e-ri - pe a-ni-man
me
am sai - vum me fac, sai - vum me
fac prop-ter mi-se-ri cor
Vorschlag.
di-am tu - am prop - ter mi-se-ri
cor
di-am tu - am.

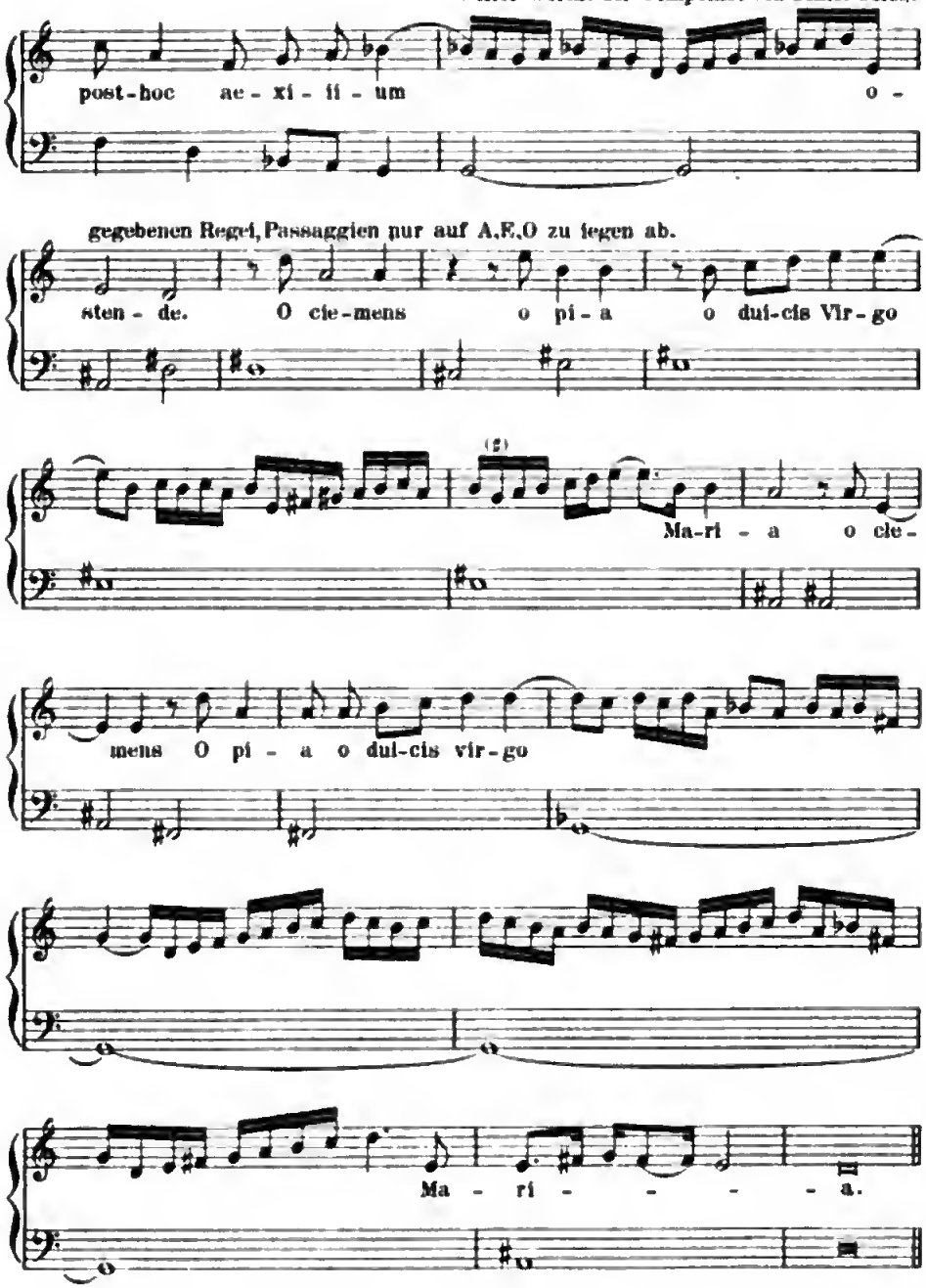
b. Salve Regina.



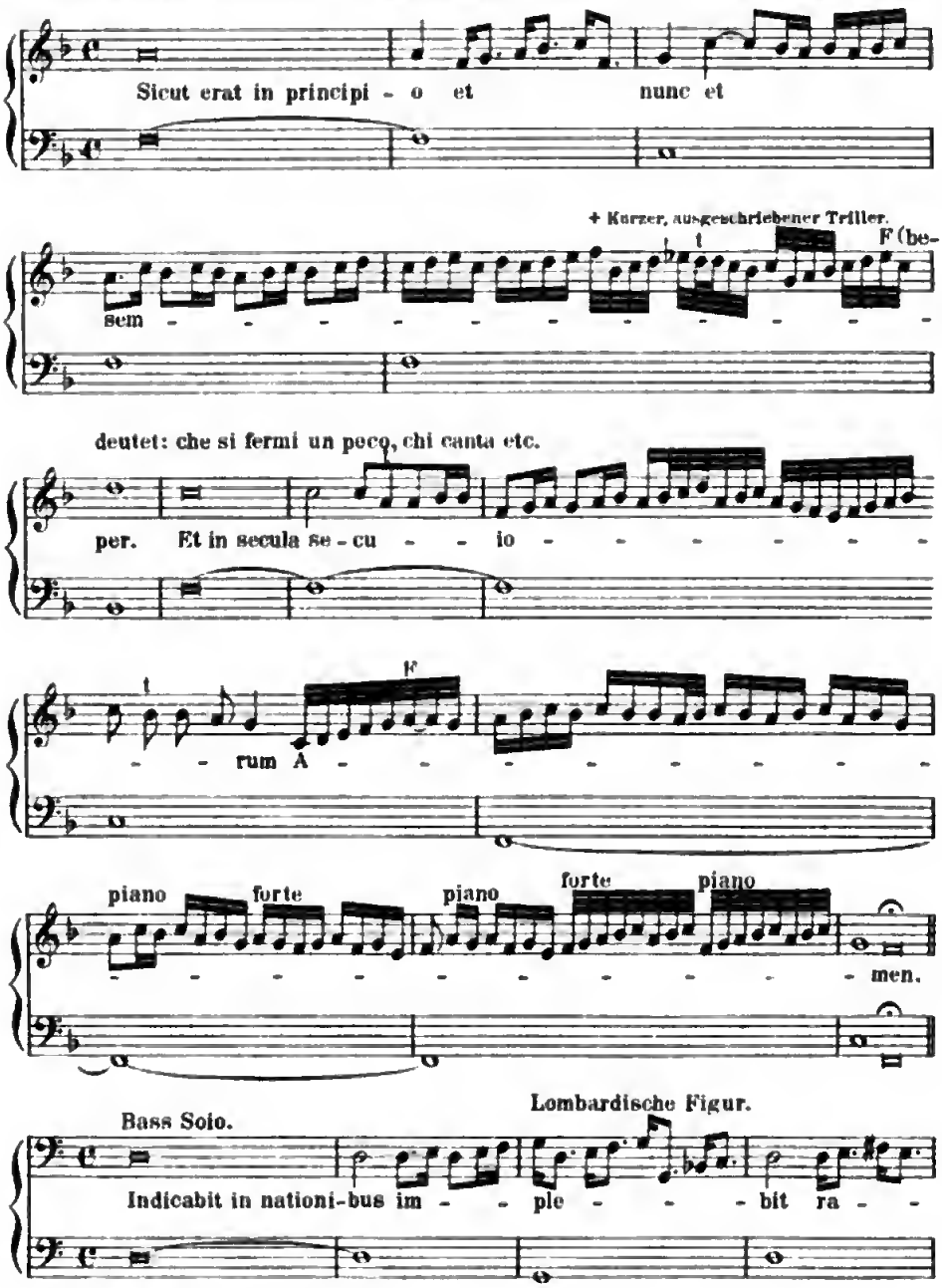

t (Auch hier ein „kurzer Triller")
do
Et spes nos - - - tra sal - ve,
et spes nos - - - tra sal -
ve ad te cla-ma-mus e - - xu-les fi - li - i E - vae,
t kurzer Triller.
ad te su - spi - ra - mus ge-men -
t
(t)
tes et flen - tes in hac lacry ma - - - - rum val-le

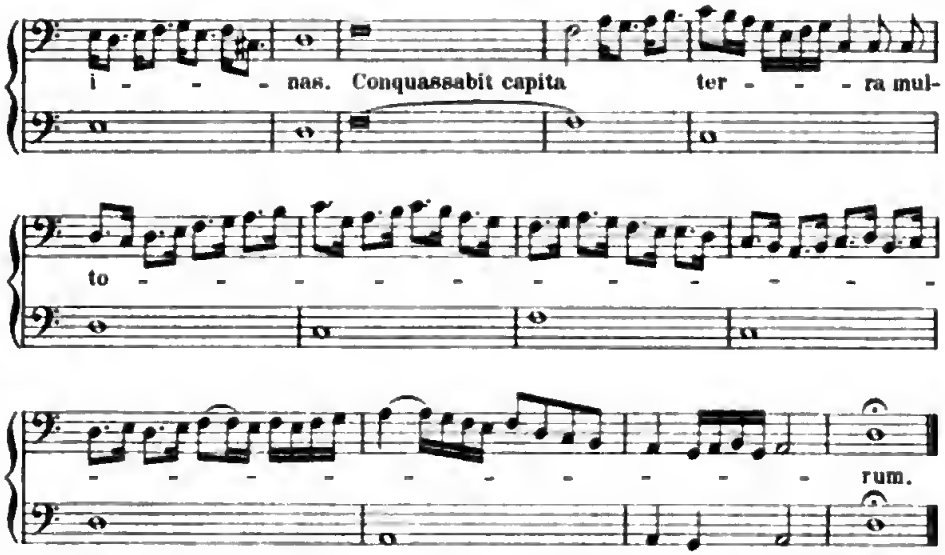

e - ia er - go ad - vo - ca - ta nos - tra
e - ia er - go ad - vo - ca - ta nos - tra
il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los
ad nos con - ver - te et Je - - sum Be-ne-
dic - tum fructum ven - - - - - tris tu - i
no-bis post hoc ae - xi - li - um os - ten - de no-bis

+ Hier weicht der Componist von seiner selbst

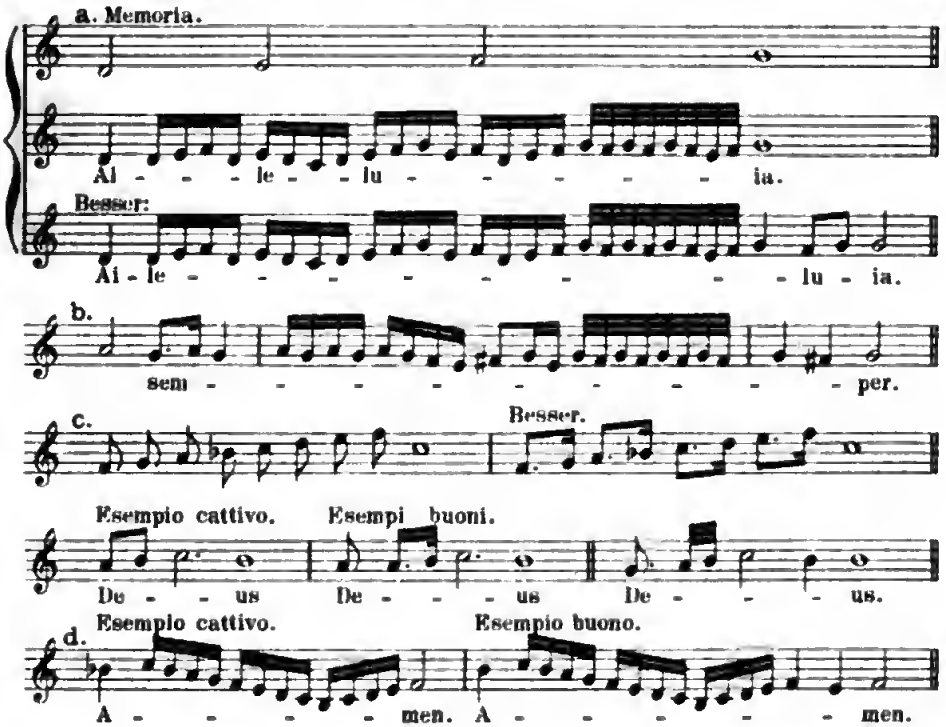


10. Aus Francesco Severis: Saimi passeggiati per tutti le voci etc. Roma 1615.



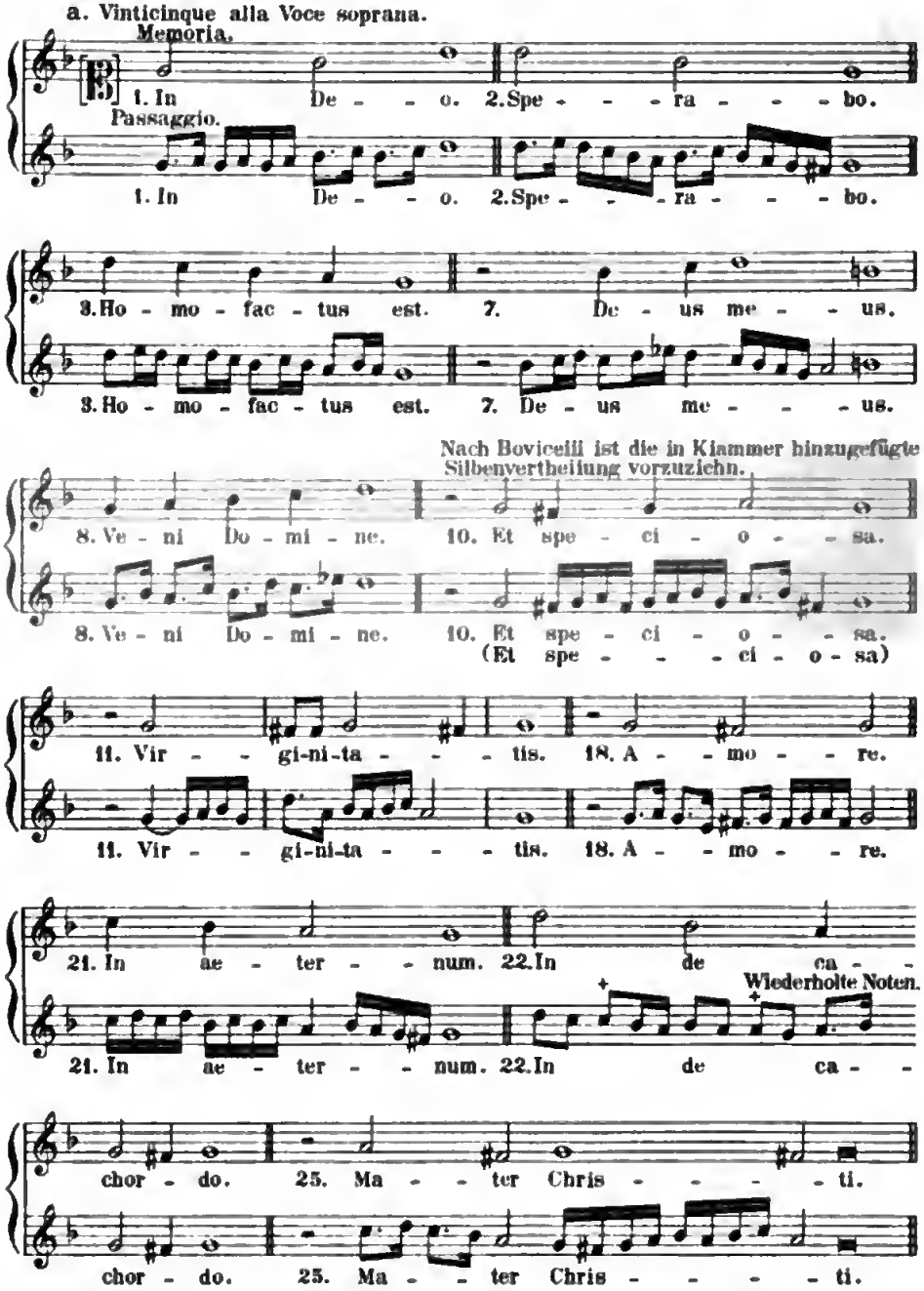


11. Passaggien aus G. B. Bovicelli's Regole e Passaggi etc. als Erläuterung für seine Avertimenti.

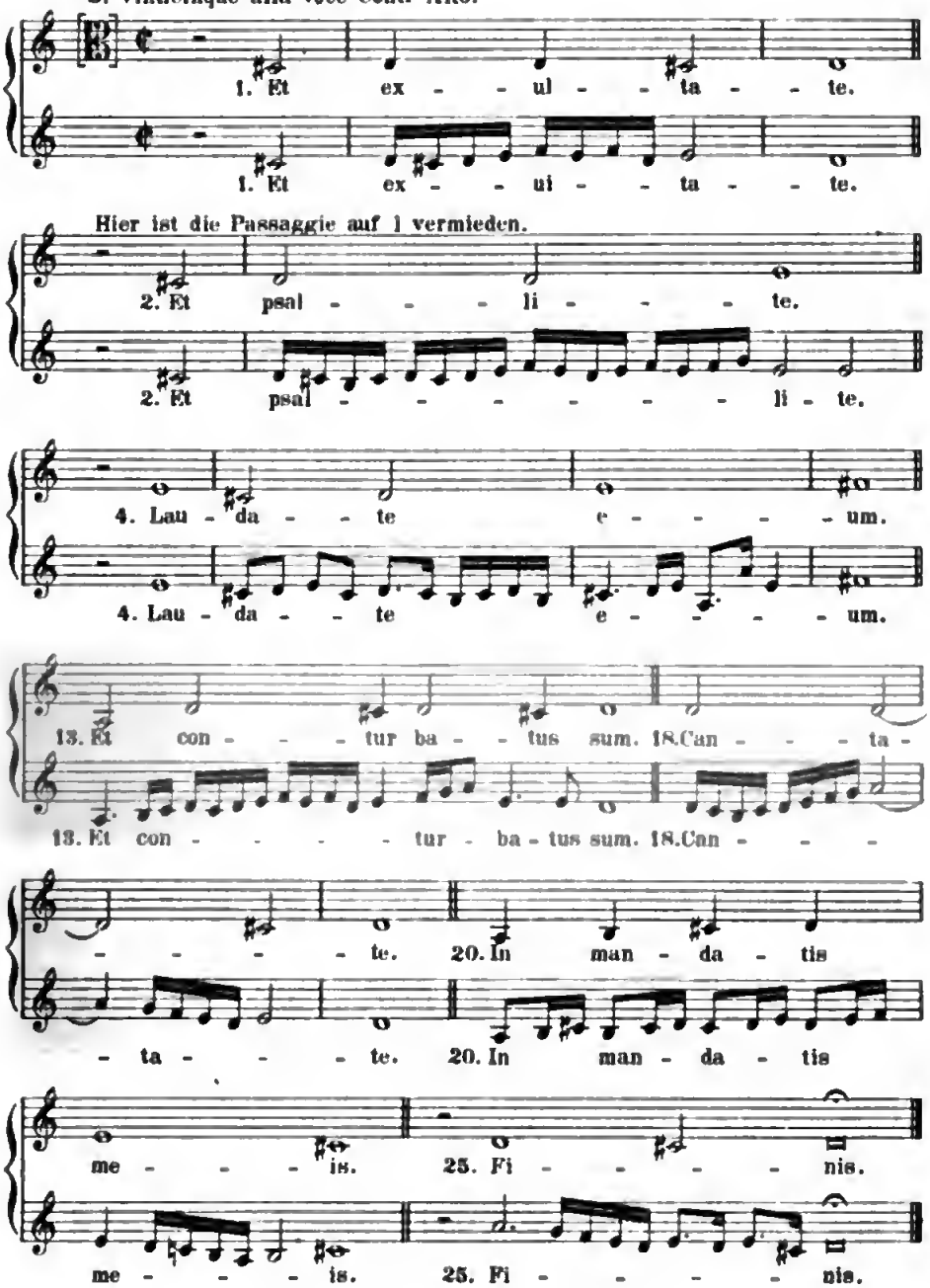


Aus Herbst: Musica Practica, Cento variati passaggi, accentuati alla Musica moderna. Adr. Banchieri.

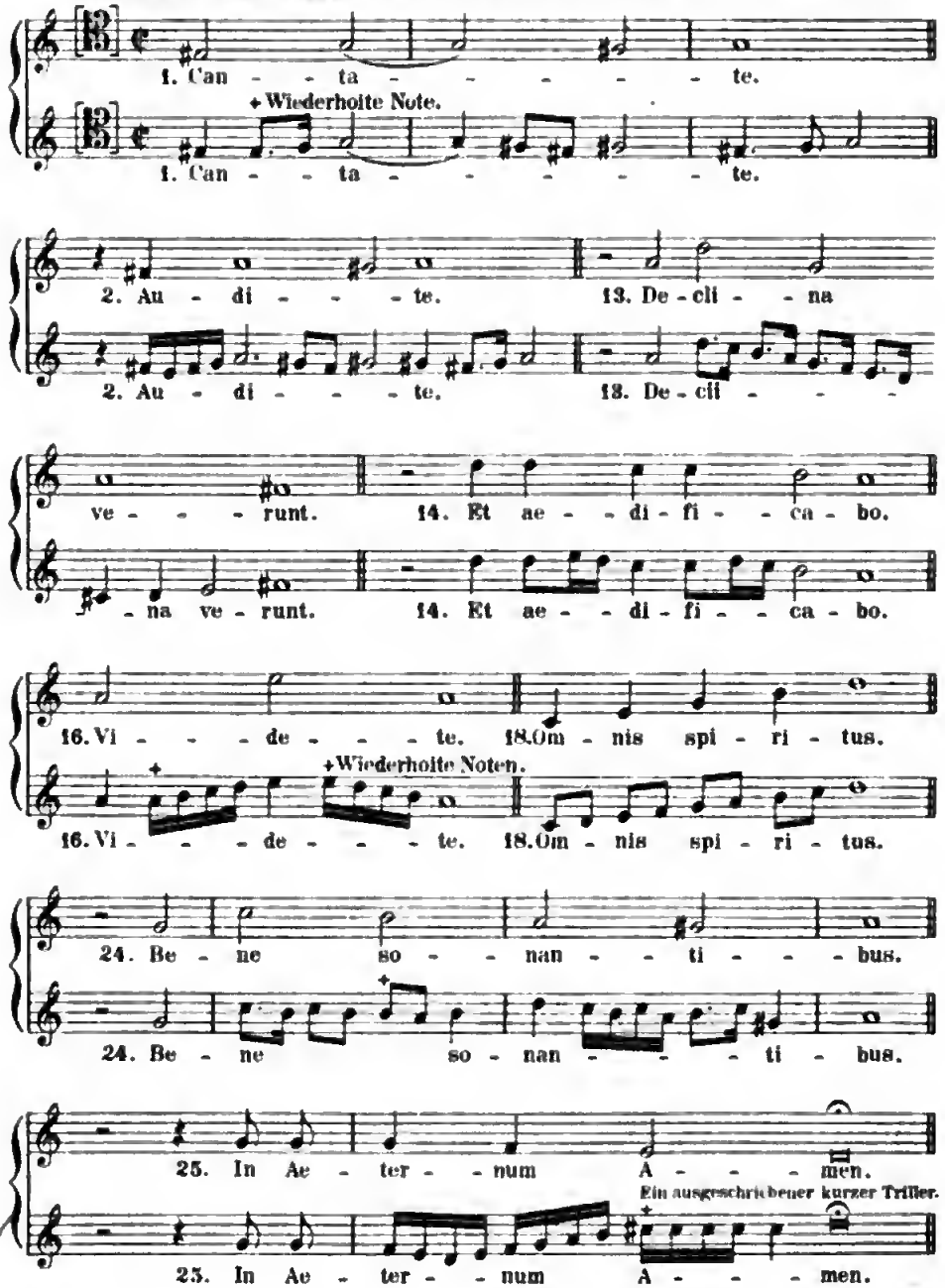
a. Vinticinque alla Voce soprana.



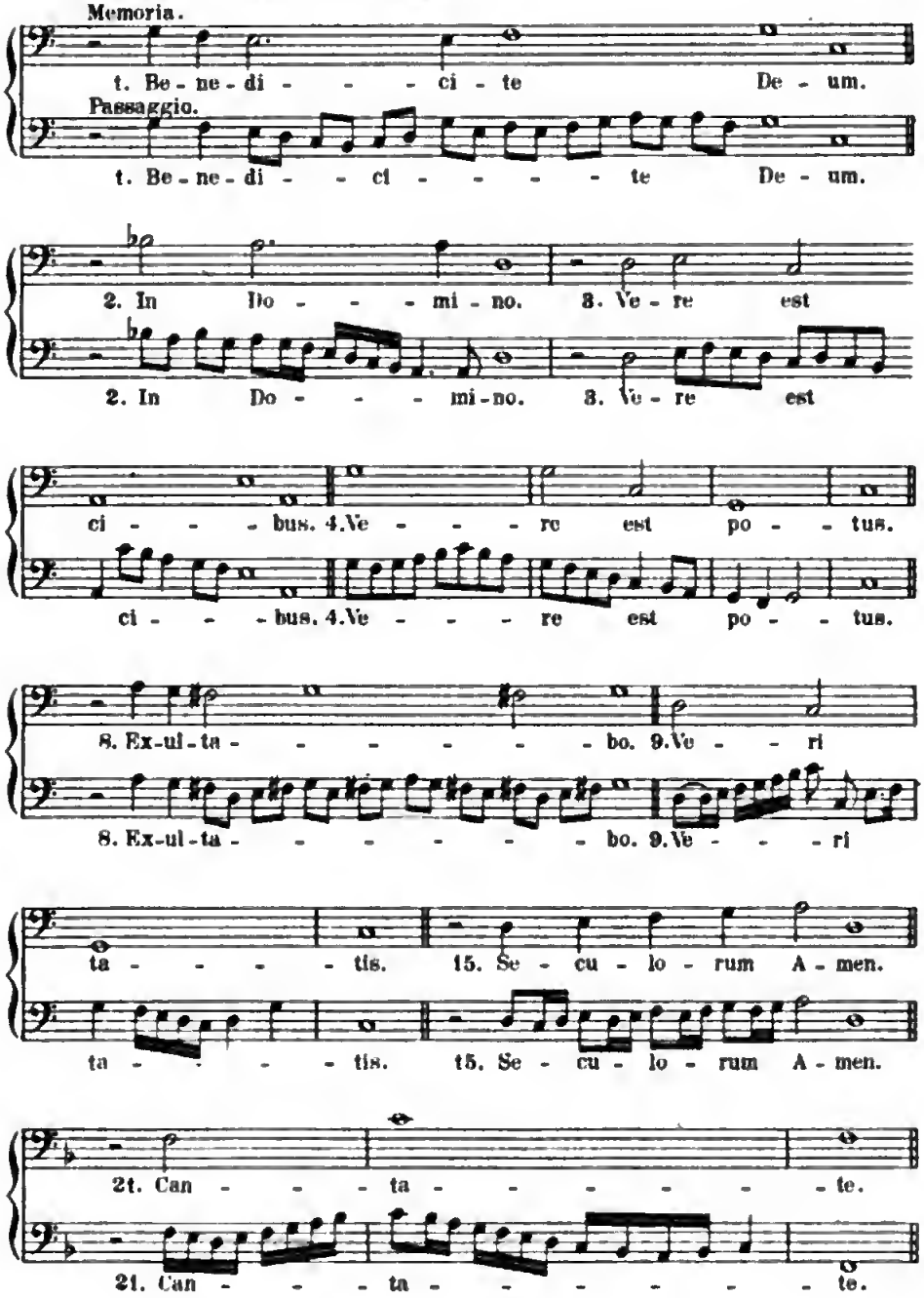
b. Vinticinque alla Voce Contr'Alto.



c. Vinticinque alla Tenore. (Nach heutiger Schreibweise im G-Schlüssel singt der Tenor selbstverständlich eine Octave tiefer.)



Vinticinque alla parte Grave. (Basso)

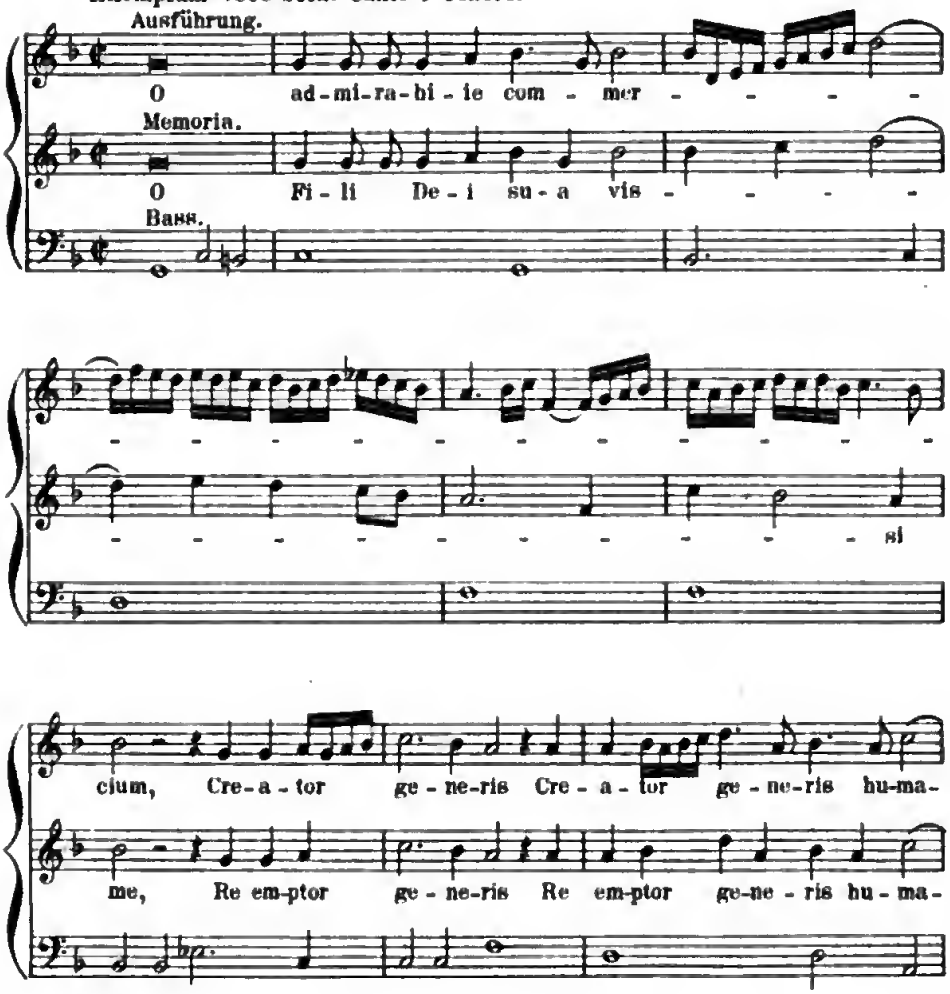


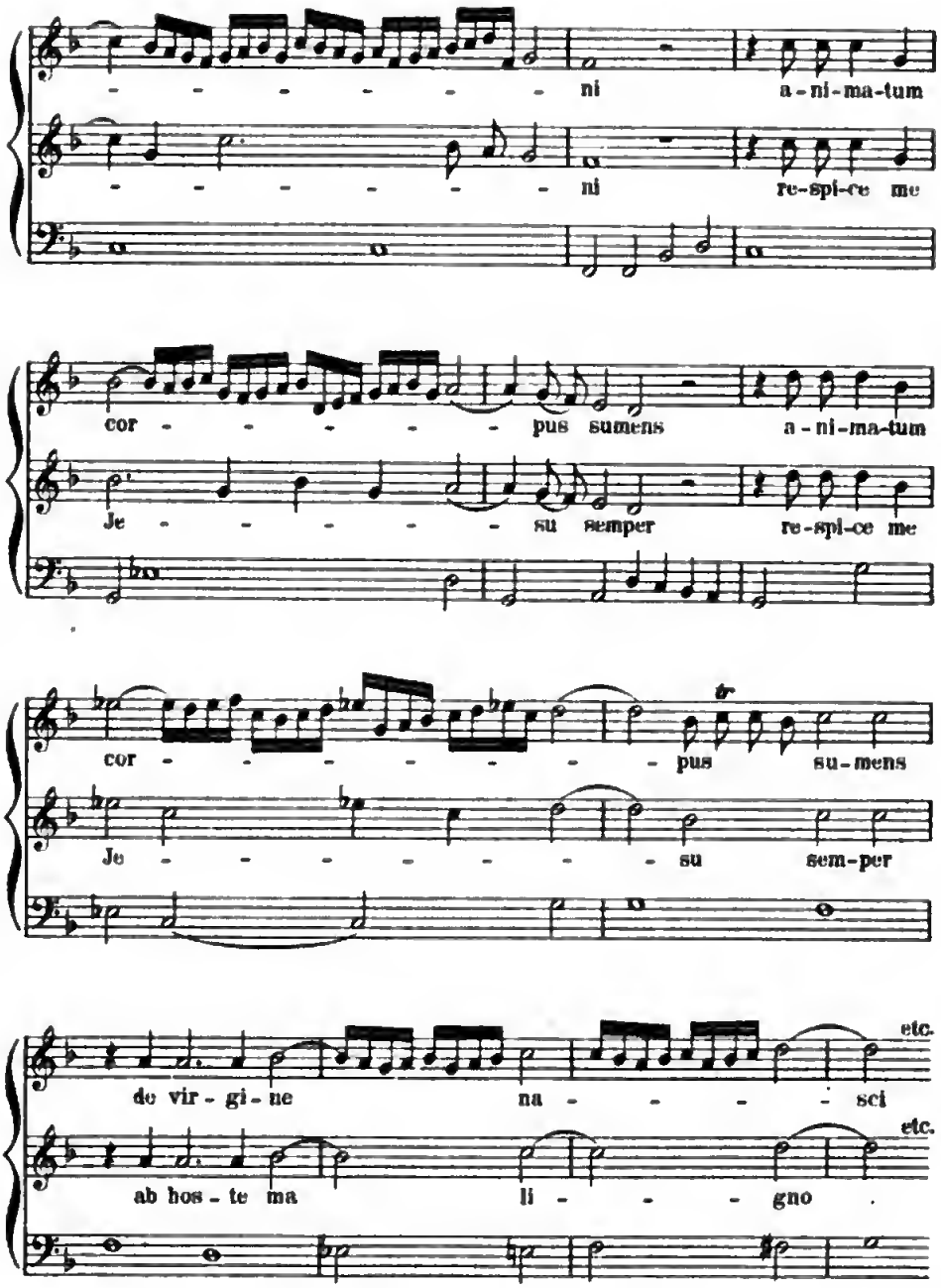
Herbst bemerkt: „Diese Passaggien mit dem Discant, Alt und Tenor können abwechslungsweise gebraucht werden, aber nur allein in den Gesängen, so voce sola componirt seyn, als zum Exempel:

1. Erstlich: Können die Soprani eine Octav tiefer in den Tenor, und gleicher Weise die Tenores eine Octav höher in die Discänt verwandelt werden: Gleichwie die Contr' Alti können eine Octav tiefer in die Bässe, und eine Quart höher zu Discänten, wie auch in unterschiedliche Caves oder Chordes transponirt werden" u. s. w.

13. Aus Herbst's Musica practica: Etliche Coloraturen Des Ignatio Donati Concerten voce sola. (Desselben Componisten, von dessen Lehr Motetten unter Nº 9. einige mitgetheilt sind.

Exemplum voce sola. Canto e Tenore.

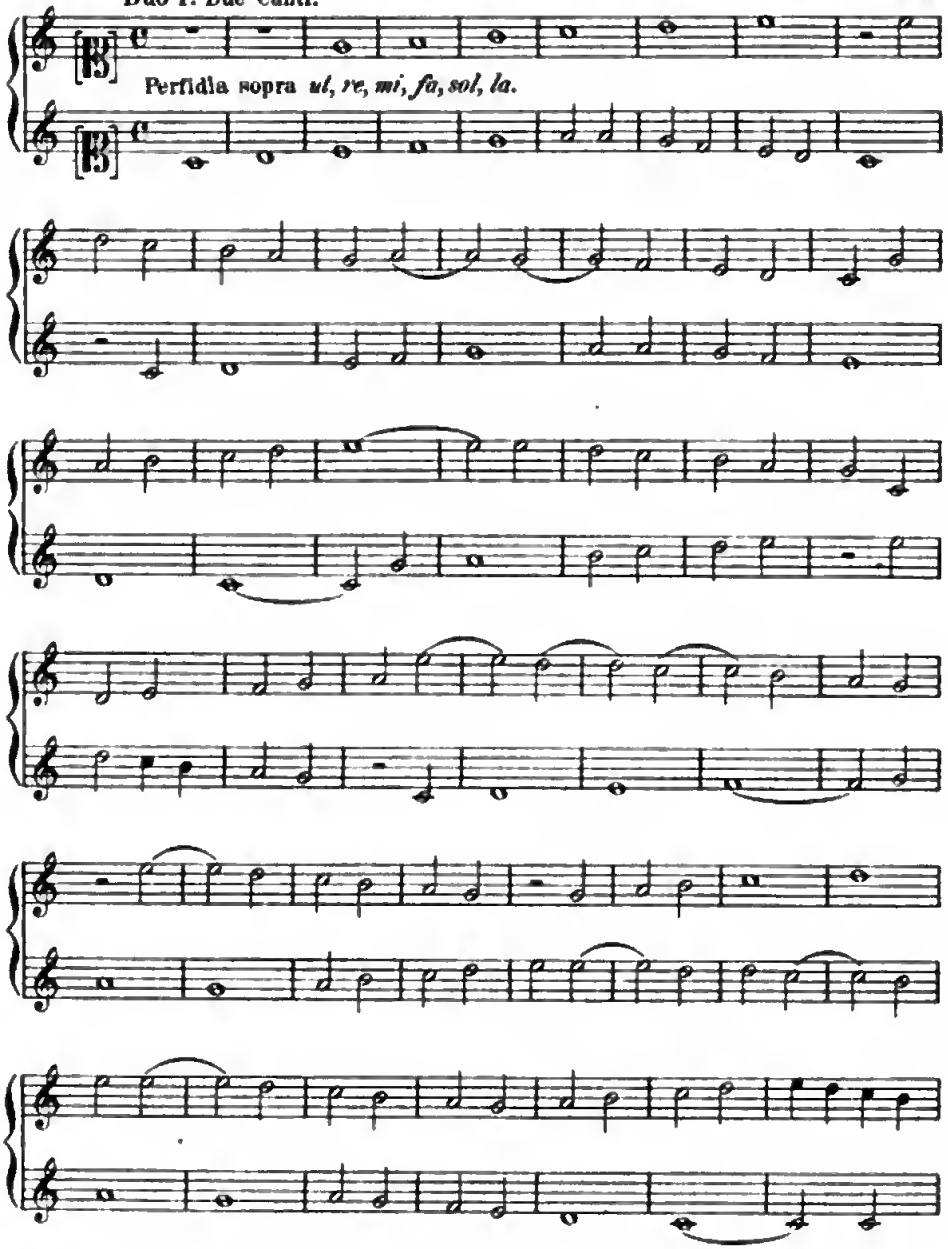


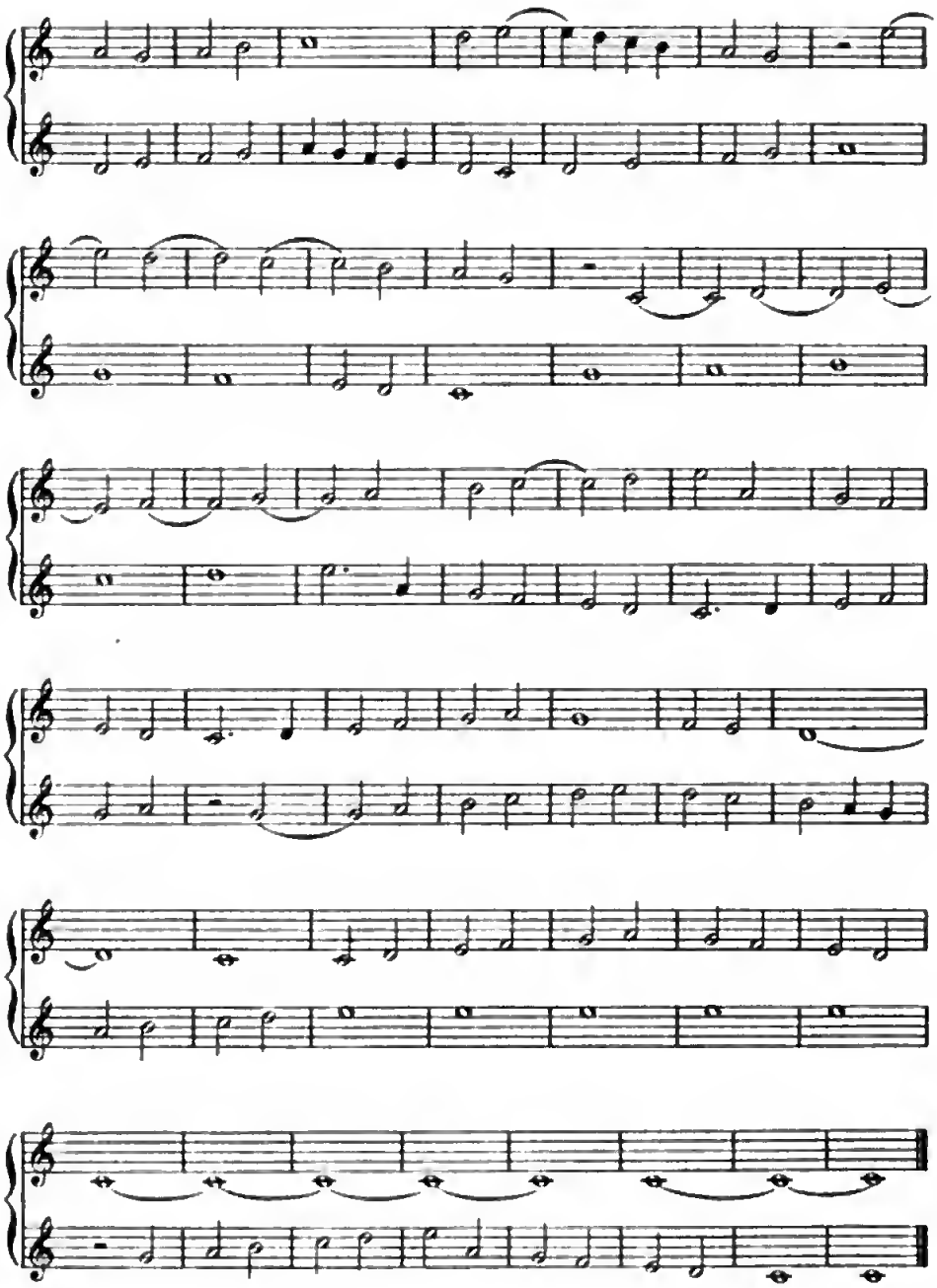

ni a-ni-ma-tum
ni re-spi-ce me
cor pus sumens a-ni-ma-tum
Je su semper re-spi-ce me
cor pus su-mens
Je su sem-per
de vir-gi-ne na sci etc.
ab hos-te ma li gno etc.

V. Zweistimmige Solfeggien.

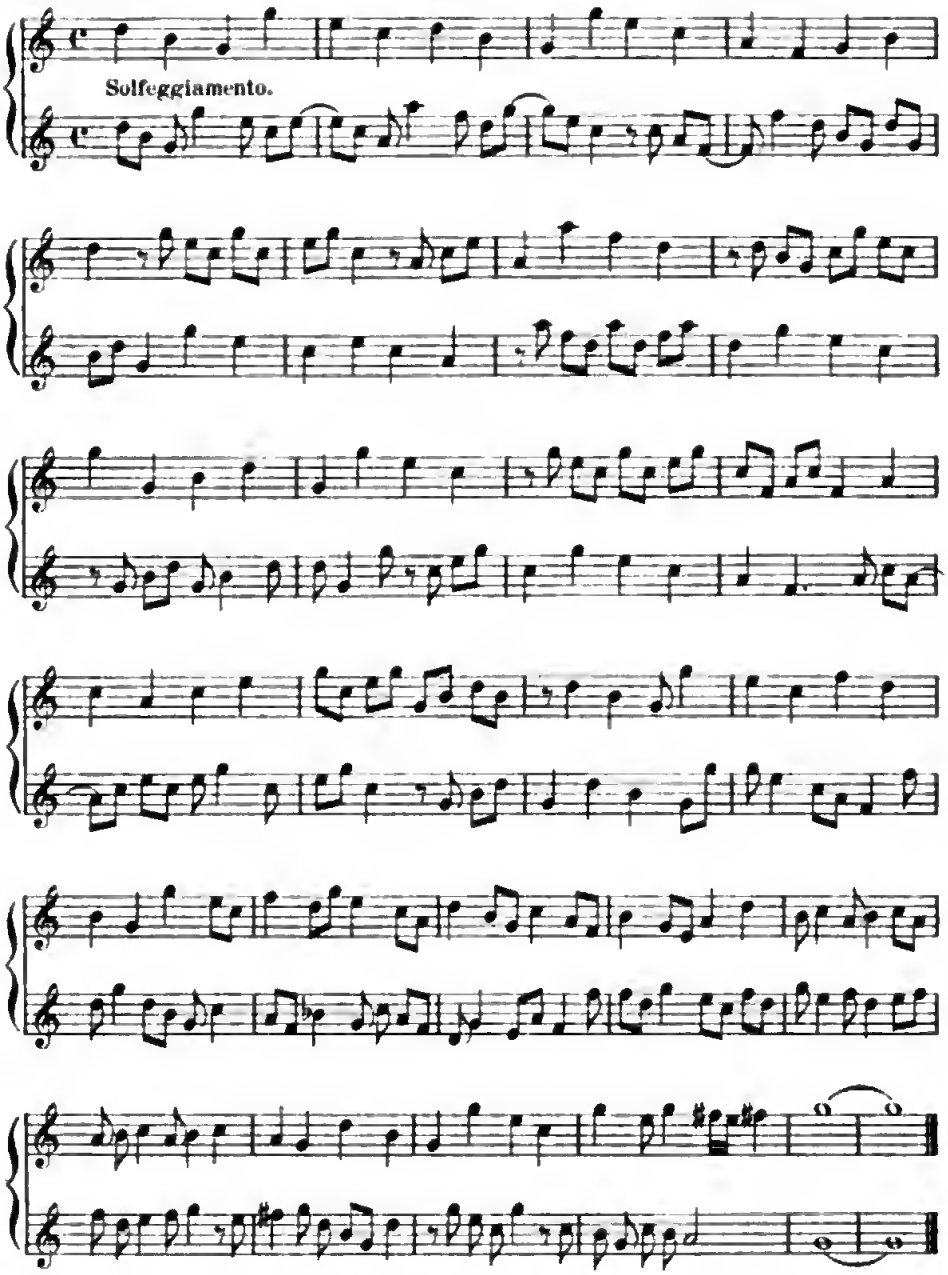
1. Duo Tessuti con diversi Solfeggiamenti, Scherzi etc. da Gius. Giamberti, Roma 1689.

Duo I. Due Canti.





Duo XIV. Instruktiv zur Uebung der Dreiklänge auf Stufe I(G) II(A) IV(C) u.VII(F)

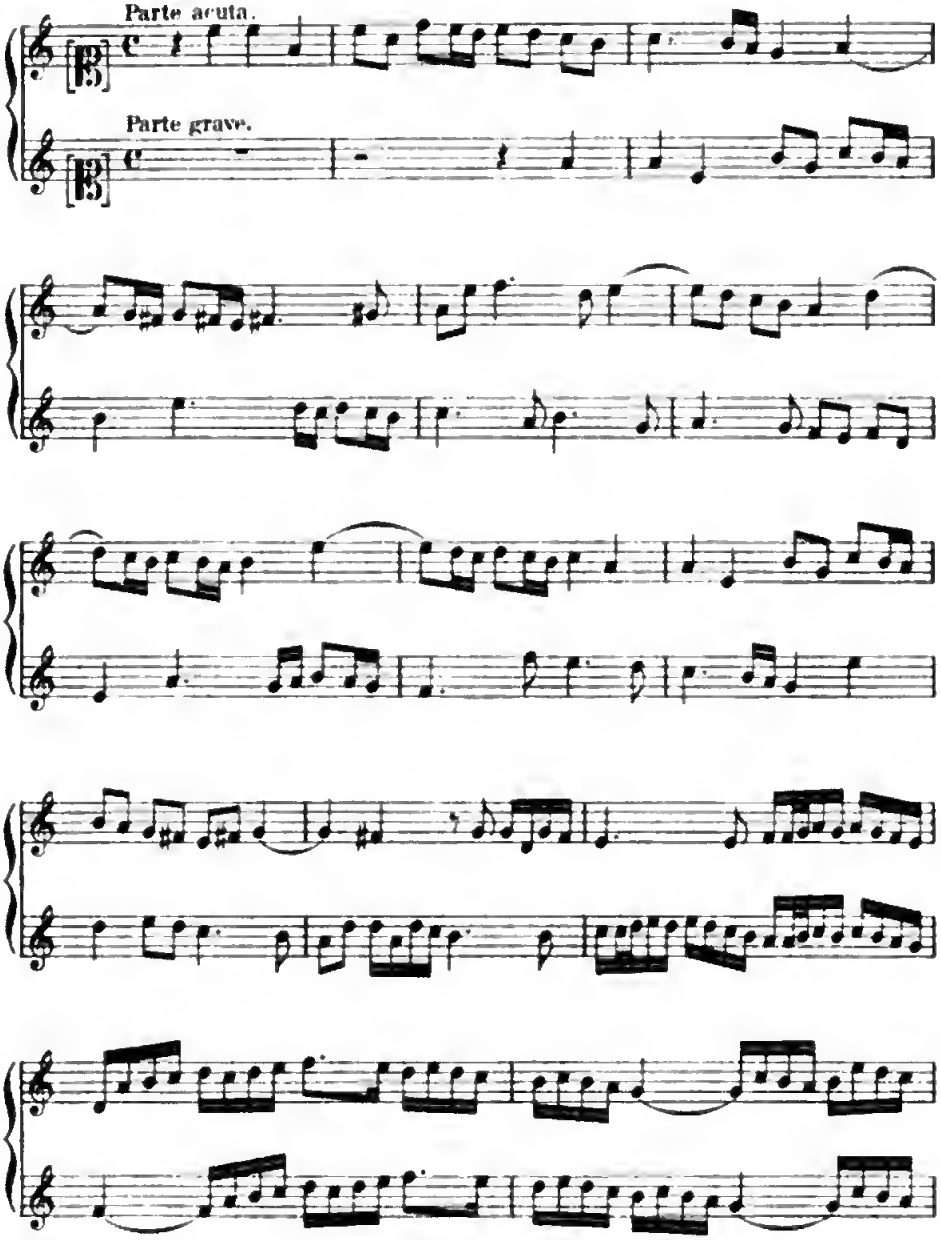


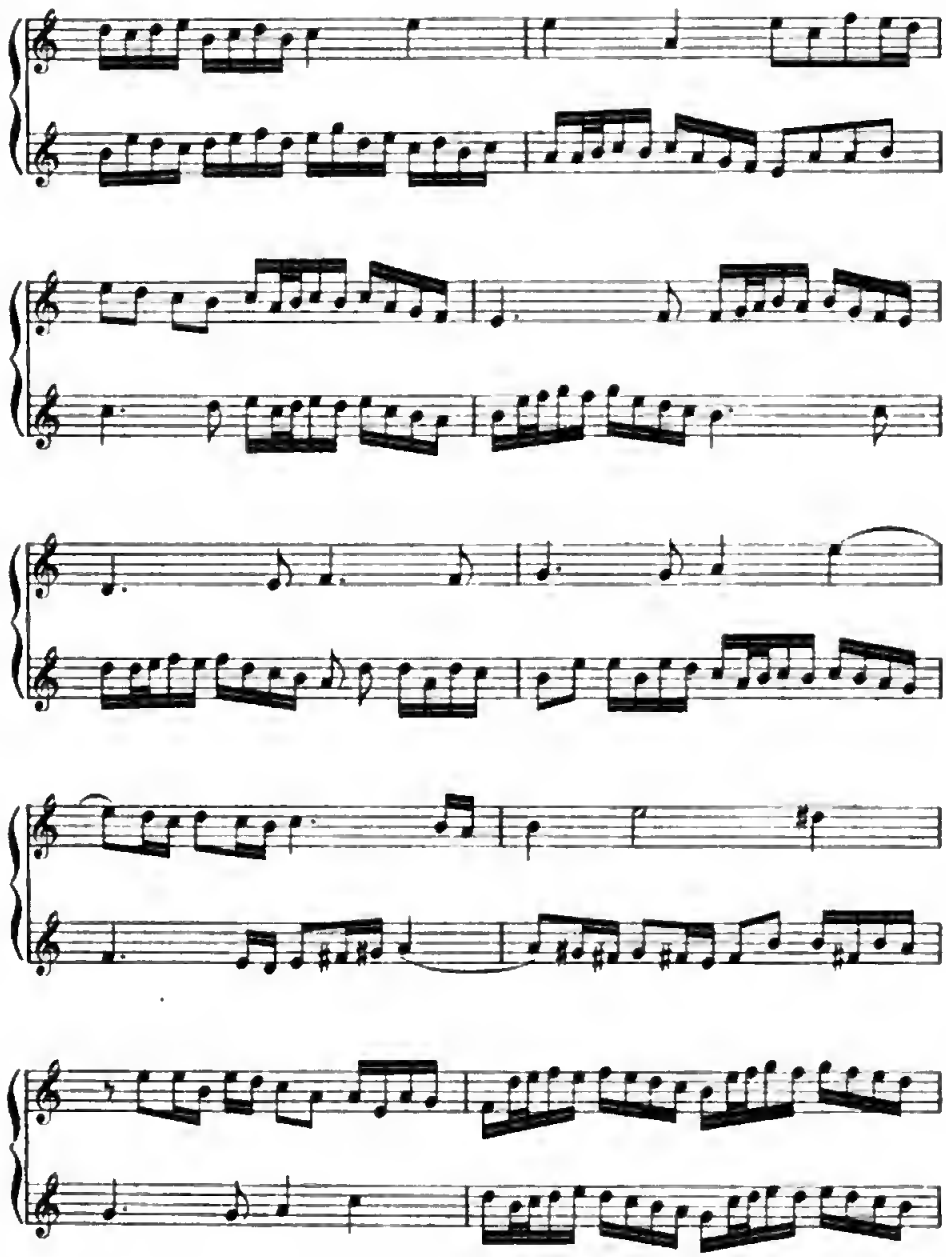
2. Solfeggiamenti a Due Voci etc. da Gio. Buonaventura Viviani etc. In Firenze 1693.

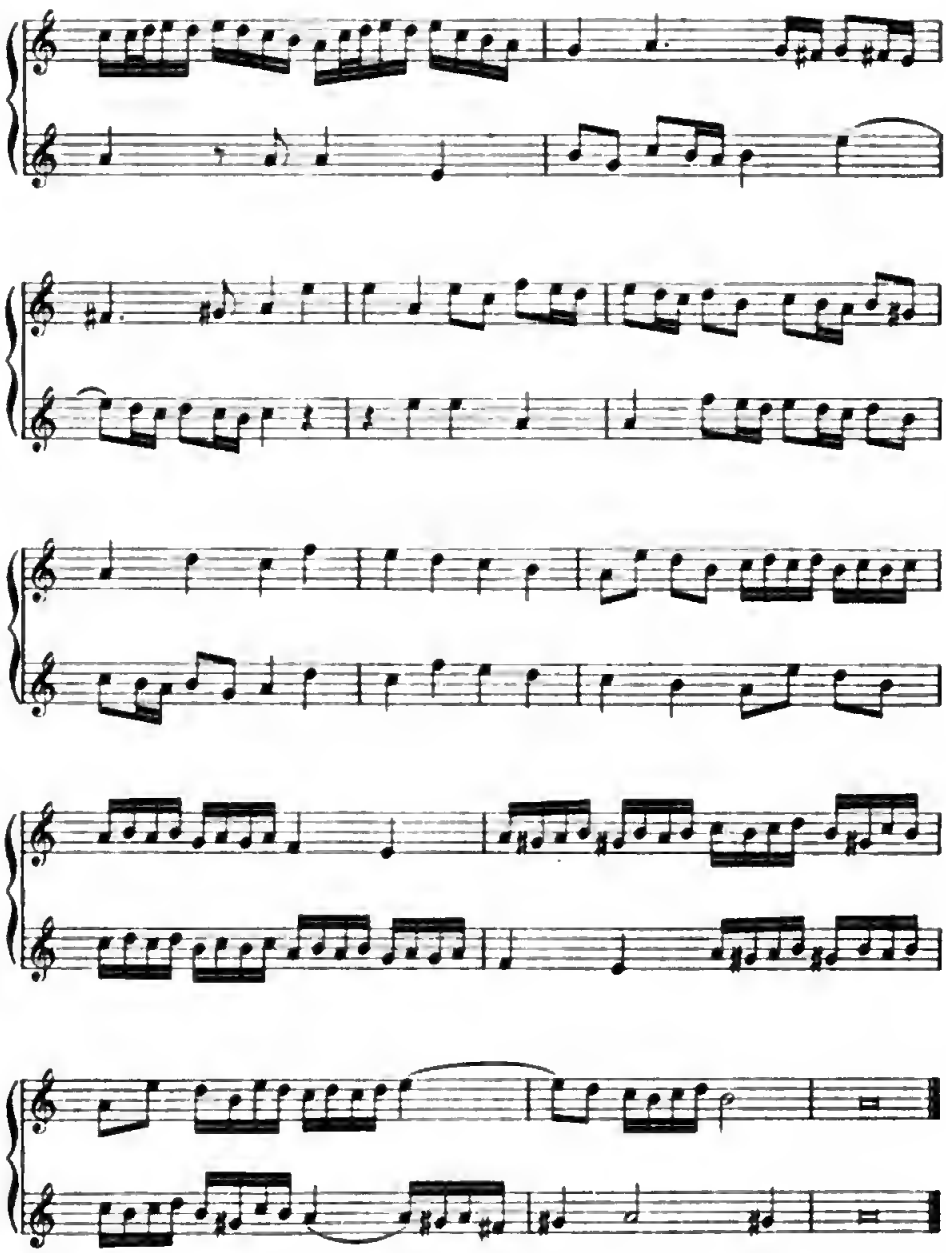
Primo.

Parte acuta.

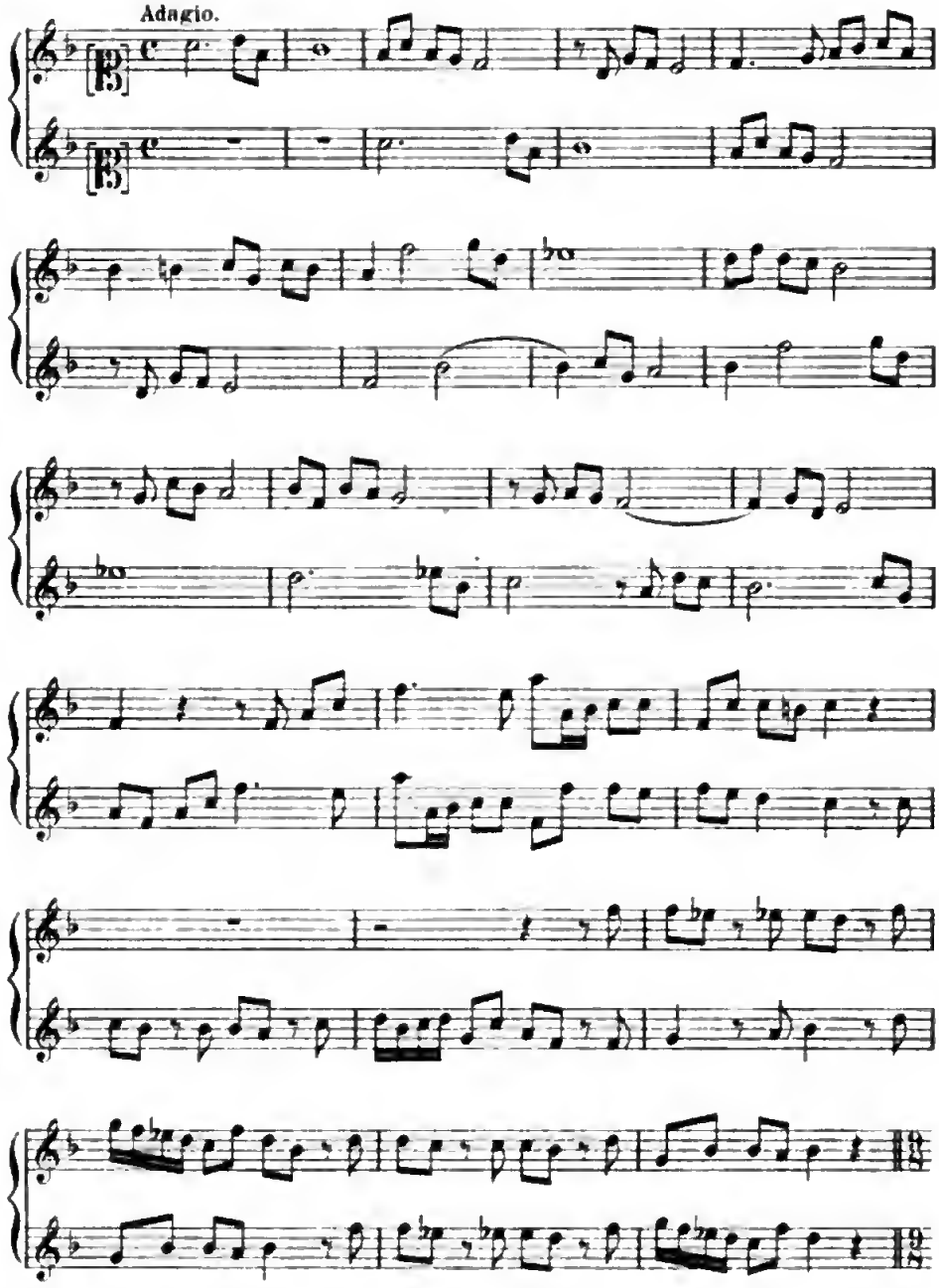
Parte grave.

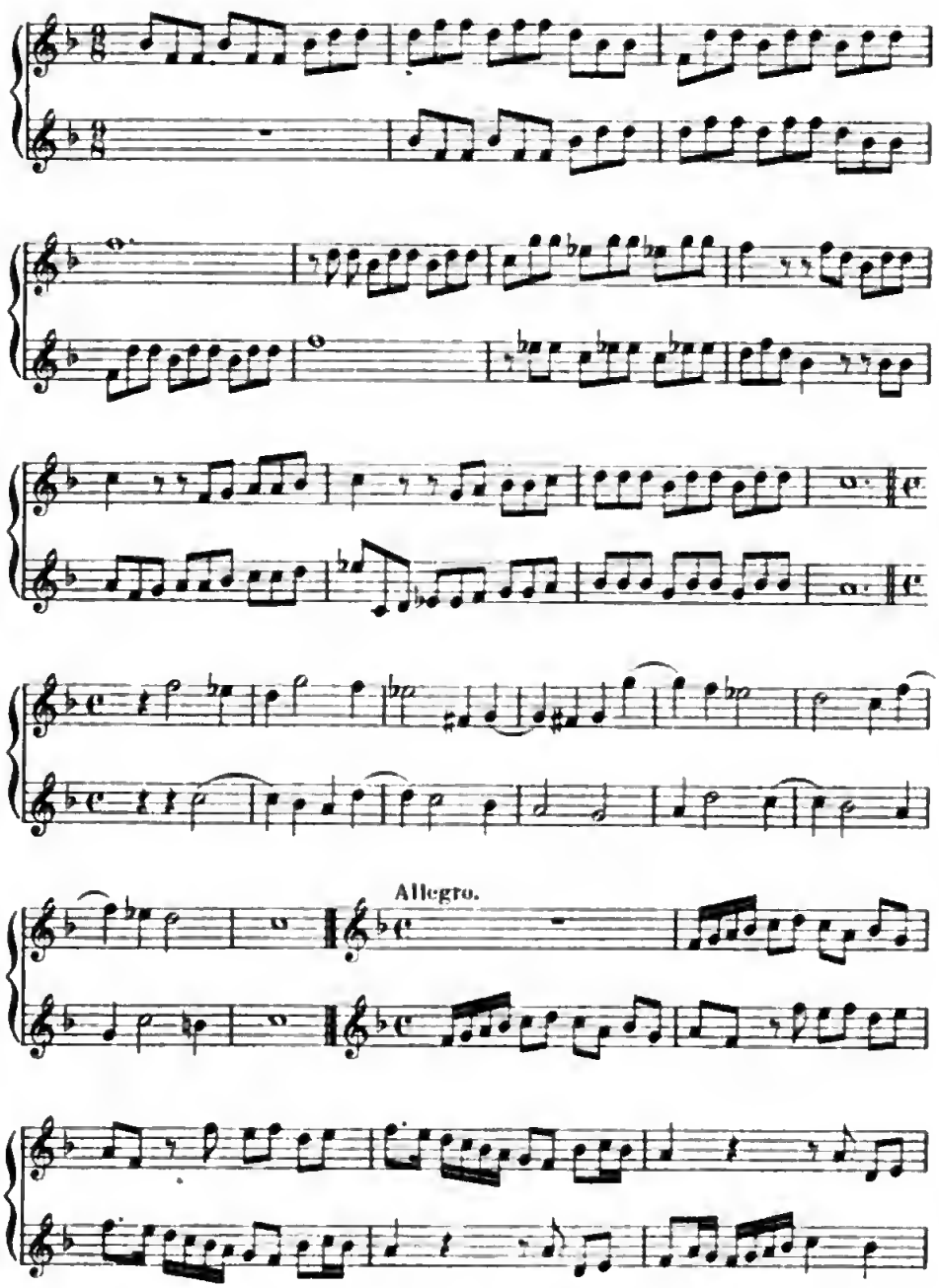


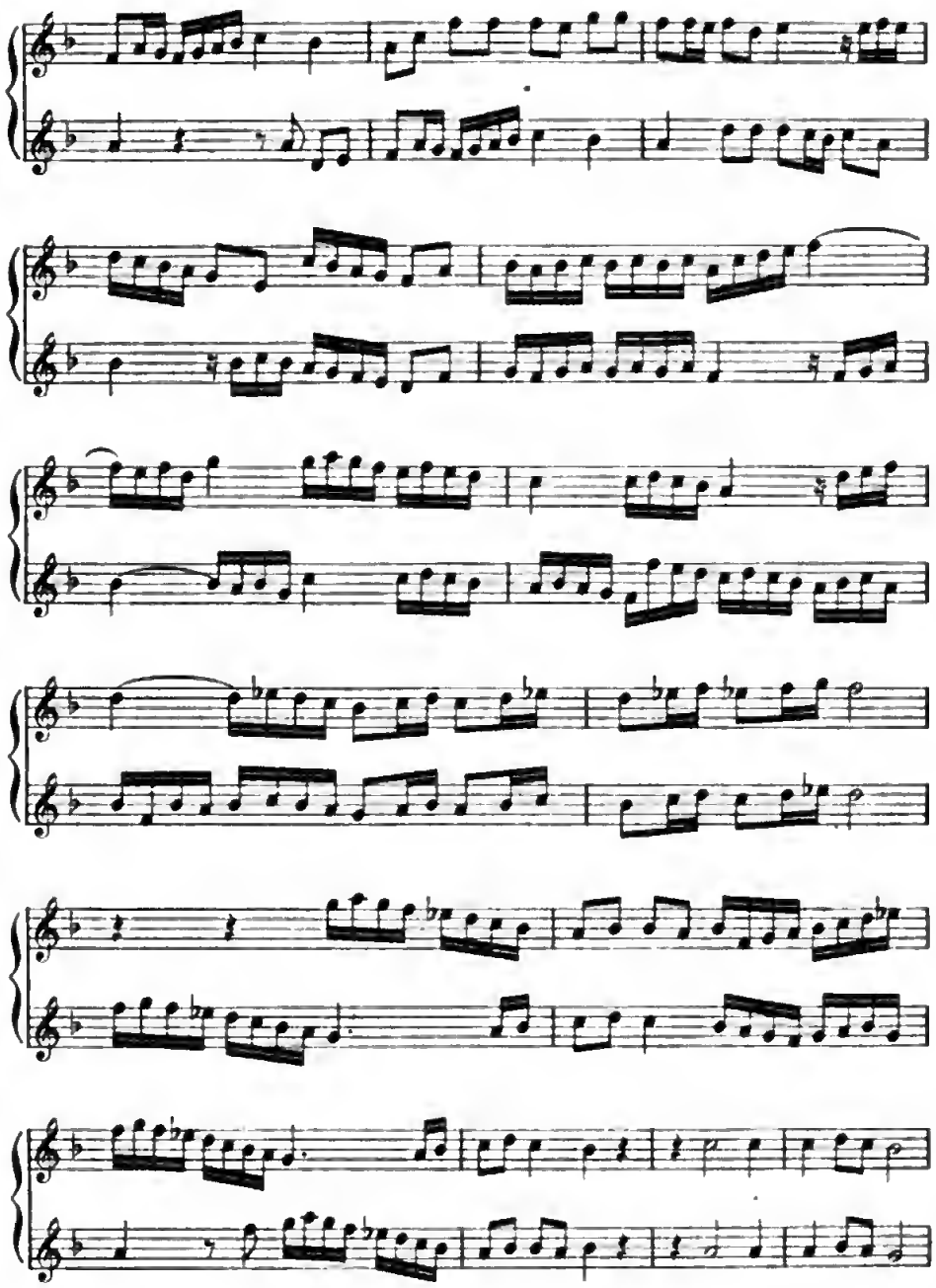


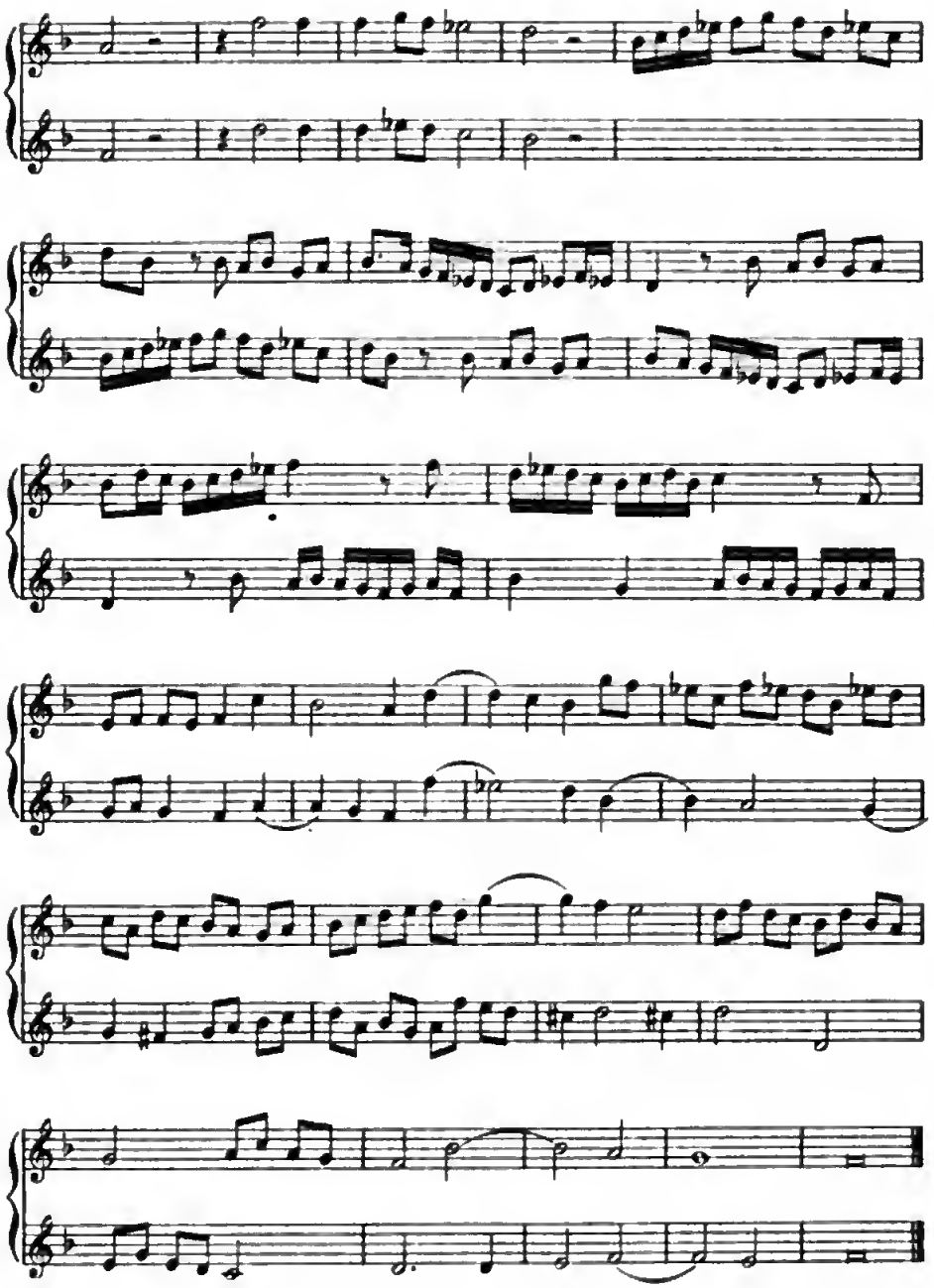


Secondo.
Adagio.




Allegro.

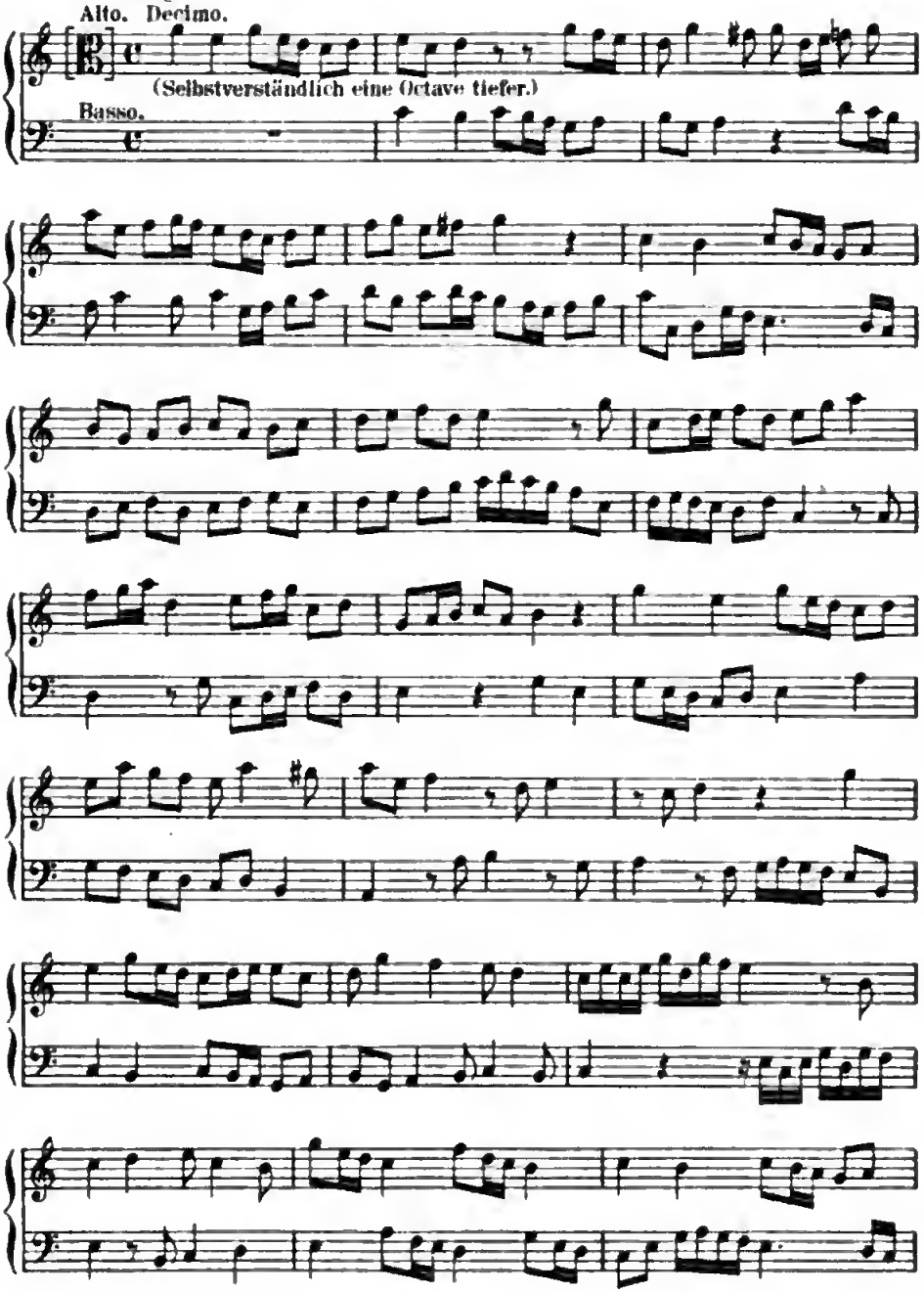


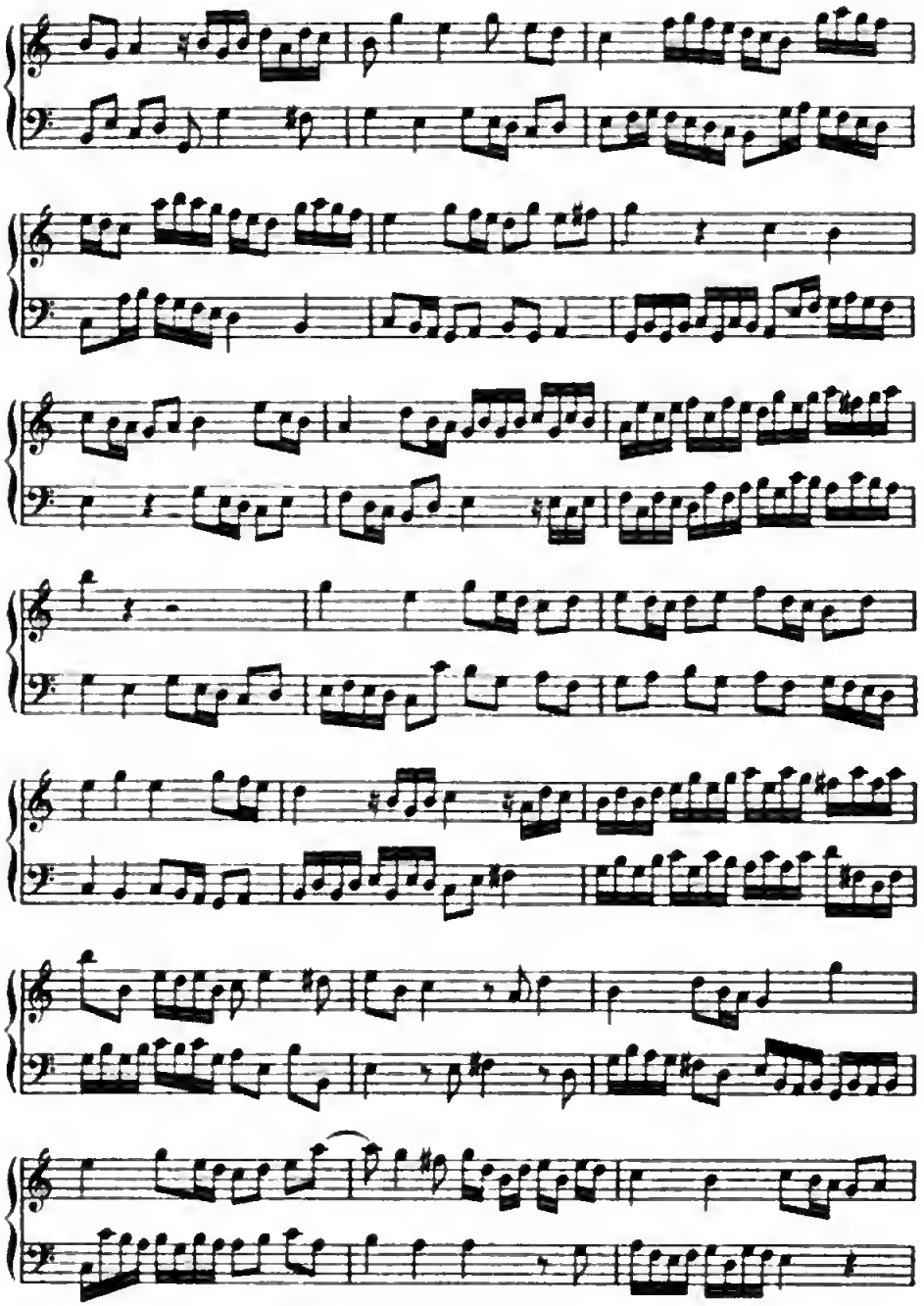


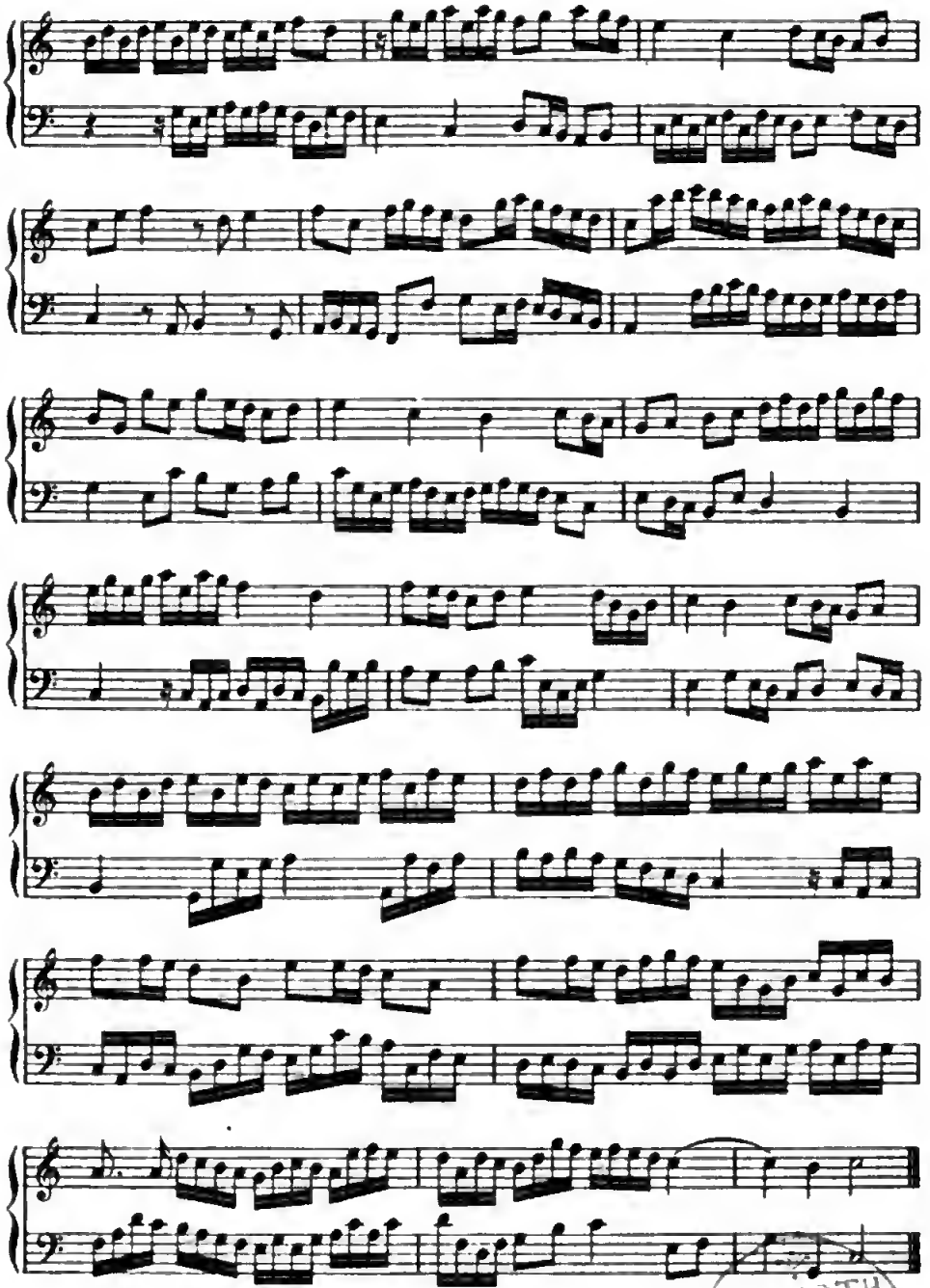
Decimo ist für Alto und Basso, XI für Tenor und Bass, XII für 2 Bässe geschrieben.

Adagio.

Alto. Decimo.







BIBLIOTH
DE LA
VILLE DE
LYON

Berichtigungen.

S. 134, Zeile 5 soll heißen:

Sopran

Anhang S. 15 statt *Songa* : *Scorga.*
„ 32 „ *o—pran* : *o—pran—do*
„ 39 „ *Formaci* : *Fornaci.*

Digitized by Google